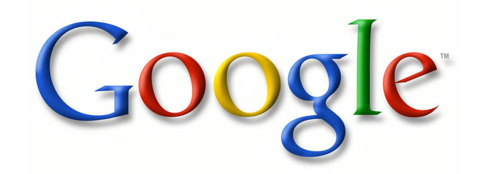
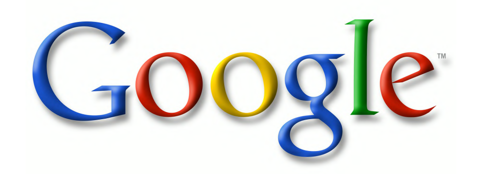
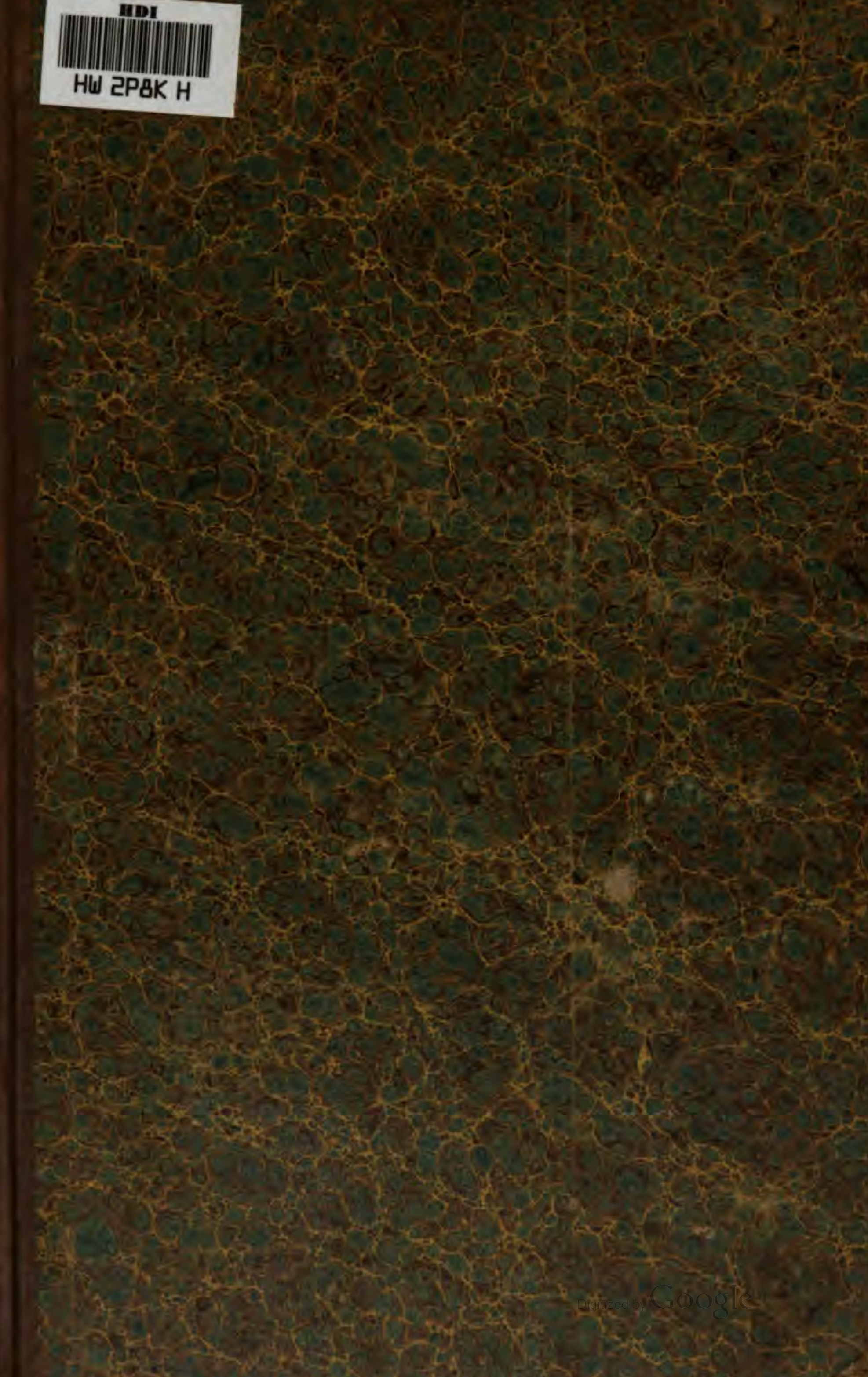







יהוה
INSTITVTIO THEOLOGICA
ANDOVER. FVNDATA MDCCCVII.
Discarded by authority of the
Andover-Harvard Theological Library
Ps. CXIX
169.
כדברך
הבינני
JOH. XVII.
17.
ὁ λογος
ὁ σος
αληθεια
ἐστι
ΑΚΡΟΓΩΝΙ
ΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ.

Allgemeine Aesthetik

in

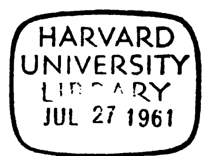
akademischen Lehrvorträgen

von

Friedrich Thiersch.

Berlin, 1846.

Verlag von G. Reimer.


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
JUL 27 1961

Vorrede.

Ich übergebe hiermit der öffentlichen Beurtheilung das Wesentliche eines Cyclus von Vorträgen, die ich an unserer Universität über allgemeine Aesthetik eine Reihe von Jahren gehalten habe und noch halte. Diese Aesthetik erscheint als allgemeine, weil sie die Lehre von der Schönheit in der Natur und dem menschlichen Geiste, und die Nachbildung derselben in Tönen, in der Rede, in den Geberden oder in äußerlichen gegebenen Stoffen zu einem Ganzen gestaltet, dessen Lehre und Gesetz den besondern Lehren der Tonkunst, der redenden Künste, der Mimik, der Architektur, Skulptur und Malerei als das Allgemeine und Bestimmende zum Grunde liegt.

Es konnte nicht fehlen, daß in Folge davon eine nicht unbedeutende Menge der besonderen Grundbestimmungen und nicht weniges Elementare der einzelnen Künste als Basis der ästhetischen Beurtheilung des Ganzen aufgenommen wurde; und darum die allgemeine Aesthetik an nicht wenigen Punkten den besonderen Theorien jener Künste vorgreift, wie es auf jedem Gebiete, das dem Allgemeinen gewidmet ist und welches jedem Besondern seine Stelle ausmitteln soll, nothwendig geschehen muß. Darauf aber kommt Alles an, daß man jenes Allgemeine als eine Einheit, welche jede Gliederung des Einzelnen in sich birgt; und dadurch die Grundlage des großen Organismus erkennt, daß das Mannigfaltige zur Einheit vermittelt, und mit der höch-

sten Einheit menschlichen Denkens in inneren Zusamhang gebracht werde.

Ist Solches diesen Vorlesungen in der Hauptsache gelungen, so wird man leicht über Dasjenige wegsehen, was im Einzelnen als unvollkommen, als nicht gehörig ausgeführt oder als unrichtig gestellt erscheinen sollte. Das Werk ist einer mehrfachen Umgestaltung unterworfen worden, und, entgeht ihm die Theilnahme der Zeitpresse nicht, so soll es einer solchen auch in Zukunft noch theilhaftig, soll es einer größeren Abrundung, einer vollkommneren Gliederung entgegengeführt werden. Wenigstens wird es dafür von Seite des Verfassers nicht an gutem Willen und an Aufwand von Zeit und Mühe fehlen.

Wir leben in einer Zeit, die aus den mannigfachsten Erscheinungen und Bedrängnissen des Wissens und geistigen Vermögens nach jener höheren Einheit ringt, die sich allen aufrichtigen Bestrebungen als ihr höchstes Ziel, wenn auch in weiter Ferne, entgegenstellt.

Möchte mir gelungen seyn, in dieser Behandlung der Aesthetik die Einsicht unserer Tage jenem Ziele, wenn auch nur Einen Schritt näher gebracht zu haben! Die Aesthetik würde dadurch über vieles Unklare, Verworrene und Unbeständige, was sich auf ihrem Grunde bis dahin bewegt hat, gehoben und nicht unbedeutend gefördert worden seyn.

München den 18ten Februar 1846.

Fr. Thiersch.

§. 1.

Aesthetik, als Theil der Philosophie im engern Sinne, und ihr Verhältniß zur Ontologie und Ethik.

1. Die Philosophie im engern Sinne hat das Wissen an sich, das Wissen von dem an sich Seyenden zum Gegenstand.

2. Das an sich Seyende ist das Eine, welches dem Mannigfaltigen; das Bleibende, welches dem Werdenden; das Unbedingte, welches dem Bedingten; das Geistige, welches dem Materiellen; das Uebersinnliche, das dem Sinnlichen; das Unendliche, das dem Endlichen gegenüber steht, oder zu Grunde liegt — es ist die Idee (εἶδος, idea).

3. Die Idee ist aber nicht ein in sich unbedingt Einfaches, sondern sie enthält zugleich das Vermögen oder die Potenz und den Keim des Mannigfaltigen in sich, und ist darum dessen potentieller Inbegriff, oder der Inbegriff vieler, in sich zu einem Ganzen verbundener Ideen.

4. Die Idee, als **Grund** und **Wesen** (*ὑπόστασις*, substantia) des Werdens der Dinge gefaßt, ist das **Wahre** oder die **Idee des Wahren**; und die Idee, als die Erscheinung der Wesenheit oder Substanz d. i. des Wahren in der Form, ist das **Schöne**, oder die **Idee des Schönen**; die Idee, als das Durchdrungenseyn der Wesenheit und der Form: des Wahren und des Schönen, ist das **Gute**, oder die **Idee des Guten**.

Diese Trias der Ideen: das Wahre, das Schöne, das Gute, ist es demnach, in welcher, als dem Bleibenden und Unvergänglichen, Alles, was da wird und erscheint, wie in seiner Einheit, seinem göttlichen Elemente und Aether getragen wird. Sie enthält die tiefste Wurzel des Werdens, und so wie dieses beginnt, aus seiner Wurzel sich entfaltet, wird das Gute als ein Durchdrungenseyn der Substanz und der Form, des Wahren und des Schönen, mit beiden zugleich offenbar.

5. Im Wesentlichen sagt dasselbe **Baco von Verulam** über das Verhältniß der Form zur Wesenheit im Folgenden:

„Postremo forma vera talis est, ut naturam datam „e fonte aliquo essentiae deducat, quae inest pluri„ribus et notior est naturae, ut loquuntur, quam ipsa „forma." Nov. Organ. I, aph. 4.

„Forma rei ipsissima res; neque differt res a forma „aliter, quam differunt Apparens et Existens, aut ex„terius et interius; aut in ordine ad hominem, aut „in ordine ad universum." Das. aph. 13.

6. Die Lehre von den Ideen wird füglich **Ideologie** genannt, und umfaßt die **Ontologie** (oder *οὐσιολογία*)

als die Lehre von dem Wesenhaften und Wahren; die Aesthetik als die Lehre von der Erscheinung des Wahren in der Form, oder von dem Schönen, und die Ethik als die Lehre von dem gegenseitigen Durchdrungenseyn des Wahren und Schönen, oder von dem Guten.

§. 2.

Die Kunst als Darstellung des Schönen.

1. Das Schöne aber, als die Offenbarung des Wahren in der Form, erscheint in der Natur und ihren Werken als das Sinnlich-Schöne, und in der der Natur entsprechenden Welt des Geistes und seiner Werke als das geistige und sittliche Schöne.

2. Beides wird aufgefaßt, und zwar mittelbar das sinnliche Schöne durch die Wahrnehmung der Sinne, welche die Eindrücke des Aeußern dem Gemüthe zuführen; und unmittelbar das geistige Schöne durch die innere Wahrnehmung, so wie es durch diese im Gemüthe zum Gefühle, zum Bewußtseyn kommt.

3. Das sinnliche und das geistige Schöne verkehren mit einander durch innere Verwandtschaft. Sie sind die beiden, nach Außen und Innen gewandten Seiten einer und derselben Idee. So ist die reine Schönheit der menschlichen Gestalt nur die Offenbarung der reinen Schönheit des Gemüthes, dessen ganze Eigenthümlichkeit in der äußern Form, oft bis in das Tiefste und Einzelnste hinein, hervortritt.

4. Auf diese Gemeinsamkeit gründet sich ihre übereinstimmende Wirkung auf das Gemüth, die als Gefallen, als Wohlgefallen bezeichnet wird.

5. Das Wohlgefallen steigert sich zur Neigung, zum Verlangen, zur Liebe und zur Begeisterung.

6. In dieser Steigerung entfaltet es aus sich den innern Trieb, wie das Vermögen, zu schaffen; das im Innern lebendig Gewordene außer sich bildend darzustellen (ποιεῖν, γεννᾶν), dadurch aber sich dessen, was als innere Anschauung in ihm lag, durch Ausgestaltung äußerer Verwirklichung voll und klar bewußt zu werden, es sich ganz und völlig, gleichsam substantiell, anzueignen, und in erhöhter Klarheit und Stärke in sich aufzunehmen.

7. Alle Darstellung des Schönen muß Theil haben an der Wahrheit; sie kann allein darnach trachten, das Wahre in seiner Form rein zu offenbaren; sey es, daß es Nachbildung, eigentlich Wiedererzeugung eines äußerlich Gegebenen, oder eines innern Gebildes, einer Regung des Gemüthes ist. Indem sie aber auf solche Weise das Wahre durch das Schöne bildet, bewirkt sie zugleich die Bildung des Guten.

8. Die bestimmte Gestalt, die ein jedes Ding oder Individuum als eine bestimmte Form des in ihm verwirklichten Guten annimmt, ist sein Charakter (ἦθος).

9. Alle Darstellung des Schönen wird Kunst genannt. Das Wort stammt von können: ein höheres Können, wie Brunst von brennen, Gunst von gönnen. Jedes höhere Können ist darum dem Wortlaute nach Kunst. Es giebt so viel Künste, als Gegenstände, an denen ein höheres Können sich zeigen kann.

10. Viele Künste verkehren nur in geringem Grade mit dem Schönen; diese werden zumeist des Nutzens wegen getrieben. Sie heißen darum die „niederen" Künste (βάναυσοι) oder das Handwerk. Doch sind auch sie von der

Bildung des Schönen nicht ausgeschlossen; ja sie sind selbst als niedere Künste nur möglich, wenn sie solches im Auge haben; nur daß sie zunächst und vor Allem auf das Nützliche, also Brauchbare, Bequeme, Feste gewiesen sind, und ihm das Schöne als äußere Zier oder als Mittel des Gefallens beigeben; und sie stehen um so höher, je mehr und glücklicher sie bemüht sind, dem Nützlichen das Schöne zu verbinden.

11. Andere Künste haben die Darstellung des Schönen oder die Offenbarung des Wahren in der Form unmittelbar zum Gegenstande, und werden, weil sie sich dadurch über die andern erheben, die höheren Künste genannt. Jede ist eine besondere Darstellungsweise des Schönen, und gehört als Glied zu einem größern Organismus. In ihrer Durchdringung und Ganzheit bilden sie die Kunst im engern und darum höheren Sinne.

12. Die besondere Weise, in welcher eine jede das Schöne darstellt, wird zunächst äußerlich durch das Material oder die Stoffe bedingt, deren sie sich als Mittel zu diesem Zwecke bedient, und von denen sowohl der Umfang, als auch die Eigenthümlichkeit ihrer Wirksamkeit und ihrer Erzeugnisse abhängig ist. Jene Mittel aber sind der Kunst entweder in dem menschlichen Organismus selbst gegeben: der Ton, das Wort, die Gebärde, woraus sich die Tonkunst oder Musik, die Redekunst, und speziell die Poesie und die Mimik bilden; oder sie sind vom menschlichen Organismus, unabhängig. Alsdann werden sie den Gebilden der Natur entnommen, und zwar aus ursprünglich unorganischen oder solchen, welche ihres Organismus ganz oder zum Theil entkleidet wurden. Aus ihnen gestalten die Architektur,

Skulptur und Malerei ihre Werke. Dort wirkt der Künstler unmittelbar durch die in seinen Organismus gelegten Kräfte und Fähigkeiten; hier durch das, was er aus den Vorräthen der Natur für seine Bildungen wählt. Jede dieser Künste kann wieder als eine Gruppe einzelner betrachtet werden, welche sich dann im Verhältniß zu ihr wieder als ihre Theile darstellen.

Es ist hier noch nicht der Ort, auf nähere Bestimmung dieser doppelten Trias der Künste, ihres durch ihre Mittel und Stoffe bedingten Wesens und Inhaltes, und ihrer Verhältnisse zu einander einzugehen. Wie wir uns vorher begnügten, das Schöne ganz einfach als die Vermittelung des Wahren und Guten zu bezeichnen, so begnügen wir uns hier vorläufig, auf die doppelte Dreiheit der Künste hinzudeuten, durch welche die Darstellung des Schönen vermittelt und die Kunst realisirt wird.

13. Die allgemeine Benennung der Künste bei den Alten, welche auch das Handwerk umfaßt, ist τέχναι (artes), und die Scheidung in höhere Künste und in niedere ist bei ihnen nicht streng durchgeführt. Nur wurde besonders Tonkunst und Poesie mit Redekunst als eines Freien vorzüglich würdig angesehen, und diese Künste werden darum die freien (ἐλευθέραι, artes liberales, d. i. die eines Freigebornen besonders würdigen) genannt. Bei den Griechen kam dazu auch ein bedeutender Theil der Mimik, besonders die Orchestik, während sie die mit unorganischen Stoffen verkehrenden Künste anfangs als βάναυσοι bezeichneten, deren Uebung hauptsächlich durch den Körper geschieht, und nicht selten den Knechten anheimfiel.

14. Indeß findet man schon in den ältesten Mythen

und Gesängen Werthschätzung auch dieser Künste, so daß ihnen besondere Götter als ihre Pfleger und Beschützer vorgestellt wurden. Homer schmückt ihre Werke mit vorzüglichem Lobe; und als der Ruhm der Architektur, Skulptur und Malerei sich verbreitete, fing man an, auch sie zu den eines Freien würdigen Künsten zu rechnen.

15. Die Neuern haben durch eine eigne Vorstellung in der Benennung den Begriff des Schönen aufgenommen, und Franzosen und Italiener besonders die höhern Künste, wenigstens theilweise, die „schönen" genannt: belle arti, beaux arts, belles lettres, wozu die Franzosen noch bel esprit gefügt haben, und unsre Landsleute den barocken Namen der Belletristik. Die Franzosen rechnen zu den belles lettres vorzüglich Poesie und was auf dem Gebiete der Philosophie und Geschichte durch schöne und angenehme Darstellung gefällt; die übrigen Künste werden als arts dem Handwerke (métier) beigefügt (arts et métiers). Im Deutschen hat man den belles lettres die Benennung der schönen Wissenschaften untergestellt, während Wissenschaften (sciences) bei den Franzosen von Litteratur (lettres, litterature) streng unterschieden werden. Füglicher wird man, im Fall überhaupt die schiefe Bezeichnung soll geduldet werden, nur von schöner Litteratur sprechen, d. h. von demjenigen Theile der Litteratur, welcher jene Darstellungen durch die Rede bespricht, in denen die Darstellung unmittelbar auf das Schöne und das dadurch Wohlgefällige gerichtet wird.

16. In Bezug auf die drei durch unorganische Stoffe wirkenden Künste sind die Benennungen auch nicht in ganz festem Gebrauche. Ob die Architektur den beiden übrigen beizuzählen sey, ist mehrfach, wenngleich mit Unrecht, bezwei-

felt worden. Das, wodurch sie zur Kunst wird, ist von dem Handwerksmäßigen in ihr leicht zu unterscheiden.

In Folge dieses ausschließenden Verfahrens wird häufig Kunst nur von Bildhauerei und Malerei gebraucht, und derjenige, der als Maler von der Kunst spricht, versteht wohl auch die Malerei allein darunter; desgleichen der Bildhauer. Er meint dann seine Kunst, sey es, daß er die andern vergißt, oder nicht gelten läßt, gleich jenem Tanzmeister, der, wenn er von Einem sagt: er versteht Nichts von der Kunst, damit meint, daß er nicht tanzen gelernt habe.

Eine nicht unzweckmäßige Benennung einzelner Gruppen dieser Künste wird von der Rede, vom Bilden und vom Zeichnen hergenommen, zufolge welcher man redende, bildende und zeichnende Künste unterscheidet; doch müßte dann noch die bauende Kunst beigefügt werden, da die Architektur in jener Scheidungsweise nicht füglich kann begriffen werden.

17. Insofern die Aesthetik als Wissenschaft des Schönen sich über die Darstellung desselben in den Werken der Kunst verbreiten soll, wird sie auch Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, Philosophie der Kunst oder Kunstphilosophie genannt. So von Hegel.

Es ist aber leicht wahrzunehmen, daß die Kunstphilosophie nur als ein besonderer Theil der Aesthetik sich geltend machen kann. Denn die Lehre vom Schönen muß offenbar vor Allem unabhängig von seiner Darstellung durch die Kunst betrachtet werden, und findet in dieser erst ihre Anwendung, oder vielmehr nur eine bestimmte Art der Anwendung.

§. 3.

Geschichtlicher Verlauf und Inhalt der Aesthetik.

1. Aesthetik als die Wissenschaft des Schönen und seiner Darstellung durch die Kunst ist dem Alterthum als ein Ganzes mit bestimmtem Namen nicht bekannt, wiewohl die Werke der Alten voll sind von darauf bezüglichen Andeutungen, Betrachtungen und Lehren. Schon Homer ist reich an Stellen, in welchen das Geschäft des Dichters und die Kunst der Rede geschildert wird, oder nach ihren Eigenschaften genauere Bezeichnungen erhält; und so fehlt es bei ihm auch nicht an sehr bezeichnenden Andeutungen über Leistungen und Verdienste der andern Künste. In gleicher Weise wird man bei den spätern Dichtern, besonders bei Pindar, Vieles über die Natur der Poesie und auf artistische Behandlung ihrer Stoffe Bezügliches wahrnehmen, und im Allgemeinen muß bemerkt werden, daß jene Meister des Gesanges, die, zugleich der Tonkunst und Mimik kundig, ja die Gründer derselben gewesen sind, sich auch ihrer Natur, Bedingungen und Gesetze wohl bewußt waren.

Man sieht dieß unter Anderm an der unbefangenen und tief greifenden Art, wie Aeschylus seine tragische Kunst an sich und gegenüber den Jüngeren beurtheilt *), so wie dar-

*) Βίος Αἰσχύλου . . . κατὰ δὲ τὴν σύνθεσιν τῆς ποιήσεως ζηλοῖ τὸ ἁδρὸν ἀεὶ καὶ ὑπέρογκον ὀνοματοποιΐαις τε καὶ ἐπιθέτοις, ἔτι δὲ καὶ μεταφοραῖς καὶ πᾶσι τοῖς δυναμένοις ὄγκον τῇ φράσει περιθεῖναι, χρώμενος αἵτε διαθέσεις τῶν δραμάτων οὐ πολλὰς αὐτῷ περιπεταίας καὶ πλοκὰς ἔχουσιν, ὡς παρὰ τοῖς νεωτέροις· μόνον γὰρ σποδάζει τὸ βάρος περιτιθέναι τοῖς προσώποις, ἀρχαῖον εἶναι κρίνων τουτὶ τὸ μέρος, μεγαλοπρεπές τε καὶ ἡρωϊκόν· τὸ δὲ πανοῦργον, κομψοπρεπές τε καὶ γνωμολογικὸν ἀλλότριον τῆς τραγῳδίας ἡγούμενος, in der Ausgabe von

aus, daß Sophokles selbst über den Chor geschrieben, in welchem das Wesen der alten Tragödie sich vorzüglich offenbart. Eben so waren die bildenden und zeichnenden Künstler wohl bedacht, das Innere ihrer Kunst zu ergründen und sich der Gesetze, nach welchen sie verfuhren, bewußt zu werden, und mehrere der ersten Meister hatten auch schriftliche Werke darüber zurückgelassen, wie Polyklet über die Proportionen, Apelles über die Malerei.

2. Von den Künstlern ging die Betrachtung der Kunst, ihres Prinzips und ihrer Gesetze auf die Philosophen über, welche bemüht waren, das Zerstreute und Mannigfaltige jenes Gebietes zur Einheit zu sammeln, vorzüglich aber, das Prinzip der Kunst selbst bestimmter festzusetzen. Plato bezeichnet es als *μίμησις*, als Nachahmung, nicht als eine äußere, sondern als eine Nachbildung oder Wiederbildung des Schönen, als ein *ποιεῖν* und *γεννᾷν* desselben; und ist bemüht, in mehreren seiner Dialoge die Idee des Schönen bestimmter zu fassen und zum Bewußtseyn zu bringen.

3. Aristoteles ist hier besonders wichtig durch sein Werk über die Poetik, obgleich von demselben nur ein Theil sich erhalten hat, der hauptsächlich das Dramatische behandelt. Auch er stellt als Prinzip die Nachahmung auf; zwar ist sie mehr als etwas Aeußeres, als ein simulare und

Petrus Viktorius S. 1. Es ist allerdings noch die Frage: ob hier das Urtheil des Aeschylus aus erster Hand geliefert, oder das ihm von Aristophanes in den Fröschen über seine und die euripideische Tragödie Beigelegte zusammengefaßt und wiederholt wird. Im letztern Falle würden wir aber immer noch die Auffassung jenes Unterschiedes von einem Zeitgenossen des Dichters haben, der am Ende das Urtheil der Gebildeten seiner Zeit aussprach, und es mit Recht auf den Aeschylus selbst übertrug.

dissimulare gefaßt, doch fehlt es in der Poetik nicht an Stellen, welche auf das Innere und Tiefere hindeuten, besonders in der Behandlung des zur Tragödie Gehörigen und in Darlegung ihrer Bestimmung, die in Reinigung der Leidenschaften gesetzt wird.

4. Aus den Schulen der Philosophen ging die Betrachtung des Schönen und der Gesetze seiner Darstellung auf die Redekünstler oder Rhetoren über, und diese, sowohl Griechen als Römer, wie Aristoteles, Dionysius von Halikarnaß, Longinus, Cicero, Quintilian, haben jene Gesetze, nicht ohne Rücksicht auf bildende Kunst und Poesie, bis in das Einzelne und Schärfste verfolgt, so daß sie die Auffindung des Stoffes, die Anordnung desselben und die Ausführung mit Bezug auf Ausdruck, Rhythmus und Periodenbau mit gleicher Sorgfalt behandelten.

Daneben hat Horatius in seinem Briefe an die Pisonen oder der ars poëtica vorzüglich das auf dramatische Poesie Bezügliche zusammengefaßt und geistreich behandelt.

5. Die neuern Völker, die Italiener seit Hieronymus Vita (geb. 1470) in seinem Werke: Poëticor. libri II; vorzüglich die Franzosen und Engländer, dann auch die Deutschen, fußten in diesen Lehren anfangs fast ganz allein auf dem, was aus dem Alterthume, vorzüglich über Poetik und Rhetorik, war überliefert worden. Auf diesem Grunde ruhen die Schriften von Nic. Boileau (Despréaux): de l'art poëtique (1674) nach Horatius, und seine Uebersetzung des Longinus; von Bernhard (Le Bovia de) Fontenelle seine Geschichte des französischen Theaters; von Charles Rollin, besonders seine Werke über das Studium der belles lettres (übersetzt von Ramler, 4te Auflage 1774) und les beaux

arts, reduits à un même principe, Paris 1747 — von Alexander Pope, besonders sein Essai of Criticism, und von Henry Hume, die Elements of Criticism, 2 Bde., Edinburg 1762—65, deutsch von Meinhard; endlich die Theorie der schönen Künste von Sulzer und Eschenburg mit den Nachträgen). Diese sämmtlichen Werke folgen einer einseitigen Auffassung der μίμησις bei Aristoteles, welche sie als eine Nachahmung der Natur näher bestimmen, und gemeiniglich auf etwas Aeußeres, den Sinnen Zugängliches und ihnen Gefälliges beziehen, ohne dem innern Leben des Gemüthes und dem Zusammenhange desselben mit den höchsten Ideen nahe zu kommen; und sie erscheinen, ungeachtet vieles Scharfsinnes und Geistes, der im Einzelnen glänzt, gegen die griechischen Meister und Lehrer des Schönen in demselben Verhältnisse, welches Baco von Verulam treffend für seine Zeit als das allgemeine der Spätern zu den Griechen bezeichnet hat: „Scientiae, quas habemus, fore a Graecis fluxerunt. Quae enim scriptores Romani aut Arabes aut recentiores addiderunt, non multa nec magni momenti sunt, et qualiacunque sint, fundata sunt super basin eorum, quae inventa sunt a Graecis. Verbosa videtur sapientia eorum, et operum sterilis; et certe habent id, quod puerorum est, ut ad garriendum prompti sint, generare autem non possint." Nov. Organ. I. aphor. 71. 73.

6. Ein Versuch, die Lehre vom Schönen strengerer philosophischen Spekulation zu unterwerfen, tritt zuerst in der von Leibnitz gegründeten, dann von Christian Wolf in Halle fortgesetzten Schule hervor. Der Schüler dieses Letzteren: Alexander Baumgarten (geb. 1714, † 1762),

Professor der Philosophie zu Halle, und zuletzt zu Frankfurt a. d. O., unternahm jene Begründung, und gab der Wissenschaft den Namen Aesthetik. Doch sind von seiner Aesthetik nur die beiden ersten Theile (Frankfurt a. d. O. 1750 und 58) erschienen, und beschränken sich auf Beredsamkeit und Dichtkunst. Sein System beruht auf der Lehre von den angenehmen Empfindungen, deren Ursprung sein Lehrer Christian Wolf in der undeutlichen Erkenntniß der Vollkommenheit sieht. Das Schöne wird sofort als das sinnlich Vollkommene betrachtet, nach seinen verschiedenen Arten untersucht, und ihm das Häßliche auf jedem Punkte entgegengesetzt. Damit wird Alles auf Empfindung, Gefühl, Phantasie zurückgeführt; doch ist das dem vielen Schönen als ein gemeinsames zu Grunde Liegende nicht ausgeschlossen, und mehrere Stellen lassen wenigstens ahnen, daß er eine tiefere Begründung seiner Wissenschaft im Sinne hatte. Obwohl aber sein Werk selbst das Schöne mehr in seiner Erscheinung aufgefaßt und auch nicht alle Formen desselben, diese aber weder scharf, noch umfassend bezeichnet, so ist doch der Name geblieben, den die neue Wissenschaft in jener Behandlung durch Baumgarten erhalten hat, so wenig entsprechend er auch für das Ganze seyn mag.

7. *αἰσθάνεσθαι* — wahrnehmen, fühlen, empfinden — wird vom Wahrnehmen äußerer Dinge durch die Sinne gebraucht, und auf das Wahrnehmen innerer Dinge durch das Gemüth übertragen. *αἰσθητικὴ ἐπιστήμη* wäre demnach die Lehre von dem Wahrnehmen, Empfinden und Fühlen; und auf das Schöne kommt man mit der Benennung nur dadurch, daß auch dieses empfunden wird. Die Benennung ist aber zu weit in zwiefacher Hinsicht. Zunächst in Bezug auf

die Natur des Wahrnehmens und Empfindens, welche zu erläutern nicht der Aesthetik, sondern der Physiologie zukommt, wenigstens insofern die Fähigkeit wahrzunehmen und zu empfinden im menschlichen Organismus gegründet ist.

Sie ist ferner zu weit in Bezug auf Gegenstände der innern Wahrnehmung. Alles, was im Gemüthe sich regt, unabhängig von der äußern Erscheinung, ist Gegenstand jener Wahrnehmung und Empfindung, das Gute eben so wie das Schöne. Die Jakobi'sche Philosophie bezeichnete dieses zu konkret als Gefühl, weßhalb sie selbst als Gefühlsphilosophie angesehen wurde. Es ist ein unmittelbares Innewerden, und in Folge davon ein Ergriffenwerden des Gemüths von dem Wahren und von dem Guten, von dem kein tieferer Grund angegeben werden kann, als daß sich eben der menschliche Geist, selbst göttlichen Ursprungs, dieses göttlichen Wesens, und in ihm seines eignen innigsten und tiefsten Wesens bewußt wird. In so fern wäre Aesthetik die Lehre aller Ideen, und jedes Urtheil über das Gute und Wahre wäre zuletzt ein ästhetisches, das eben zu seiner Gültigkeit nichts weiter brauchte, als die Unmittelbarkeit und die Bestimmtheit jenes Bewußtwerdens, als des höchsten und tiefsten Gefühles, durch welches der Mensch Mensch, und zugleich Gottes Ebenbild ist. Auch hat einer der scharfsinnigsten neuern Philosophen: Herbart, sogar die ethischen Urtheile unter den Begriff der ästhetischen gebracht. Es würde darum die Aesthetik nothwendig auch in die Methaphysik und Ethik einfließen, wenn sie ihren Namen von dem ganzen Umfange jenes Innewerdens tragen sollte.

8. Indeß ist der Name nun einmal gefunden und eingebürgert, und da wir es nicht in unsrer Gewalt haben, ihn

zu bannen, auch schwer sein würde, einen neuen zu schöpfen, der, was wir wollen, ganz umfaßte, so werden wir ausscheiden, was Physiologie und Psychologie, Metaphysik und Ethik von dem darstellen, was sich im weitesten Sinne als Innewerden, als Wahrnehmung, Empfindung und Gefühl zeigt, und die Aesthetik durch Beschränkung ihres Namens, als einen Theil der Aesthetik betrachten, welcher die Wahrnehmung und Erkenntniß des Schönen oder, wie es oben bezeichnet wurde, die Lehre von dem Schönen und seiner Darstellung durch die Kunst allein zu behandeln hat.

9. Nach Wolf und Baumgarten trat eine tiefere Begründung der Lehre von dem Schönen vorzüglich durch Winkelmann und Mengs ein. Winkelmann, nicht ohne Einfluß von Mengs, aber noch mehr durch seinen eignen hohen Geist und durch sein tiefes Eindringen in das Alterthum für eine reichere Auffassung des Schönen gekräftigt, suchte dieses, insofern es von dem Alterthume durch die lautern Gestalten seiner Götter war dargestellt worden, hauptsächlich in der allein dem Geiste in vollkommner Reinheit erscheinenden Idee des Schönen oder im Idealen, und gab der Kunst die Darstellung des Idealen oder der idealen Schönheit zum Prinzipe. Vorzüglich in dem Theile seiner Geschichte der Kunst des Alterthums, welcher die Kunstlehre behandelt, und den eigentlichen Kern jenes unsterblichen Werkes bildet, hat er die Lehre des idealen Schönen mit hohem und reichem Geiste entwickelt.

Lessing und Herder wurden zum Theil von Winkelmann angeregt. Lessing suchte vor Allem die Grenze zwischen Malerei und Poesie in seinem vortrefflichen „Laokoon“ und das Wesen der dramatischen Poesie in seinen

dramaturgischen Arbeiten schärfer zu bestimmen, während er in andern Schriften über einzelne Erscheinungen oder Darstellungen des Schönen das Urtheil erweitert und berichtigt hat. Herder wirkte zunächst für reichere Auffassung der Poesie durch sein Werk über den Geist der hebräischen Poesie und durch seine Untersuchungen über das griechische Epigramm, über die spanische Poesie, über die Volkslieder u. s. w. Im Ganzen war jene Zeit ausnehmend reich und fruchtbar auch im Nachdenken über die mannigfaltigen Erscheinungen des Schönen auf dem Gebiete der Litteratur und Kunst.

10. Daneben suchte Kant die auf diesem Gebiete vorherrschenden Begriffe metaphysisch zu begründen, vorzüglich in seiner Kritik der Urtheilskraft, welche darauf ausgeht, die Empfindungsfähigkeit des Menschen zu enthüllen. Die Urtheile schied er in teleologische und ästhetische, welche keinen Zweck außer sich, sondern den Grund der Zustimmung in sich selbst haben. Es wird etwas als schön anerkannt, nicht weil es zu irgend Etwas dient, irgend einen Zweck (τέλος) hat, sondern an und durch sich selbst. Ihm ist darum das Schöne, was ohne Interesse gefällt; eine Bestimmung, auf die wir später zurückkommen werden.

11. Aus der Kant'schen Lehre, nicht ohne Beachtung des von Winkelmann, Lessing und Herder Geleisteten ist Bouterweck hervorgegangen, dessen ästhetische und kunsthistorische Schriften, besonders seine Geschichte der Poesie und Beredsamkeit (Göttingen 1801—19 in 12 Bänden) und seine Aesthetik in der letzten Bearbeitung (Leipzig 1813. 2 Thle.) sich durch geistvolle und klare Behandlung der Lehre vom Schönen, und seiner nach Völkern und Zeiten verschie-

denen Offenbarungen in den Werken der Kunst, empfehlen. Zugleich traten Schiller und Göthe zu den Bearbeitern dieses Faches. Wie sie durch ihre Gedichte den Sinn für das Schöne mannigfaltig anregten und nährten, so haben sie in besondern Schriften zur Verständigung über seine Natur beigetragen; Schiller besonders durch seine Briefe über ästhetische Erziehung und durch seine Arbeiten über Poesie z. B. die Einleitung zur Braut von Messina; Göthe durch sein Buch über Winkelmann und sein Jahrhundert, und durch Vieles, was in seinen Werken über Kunst, ihre Bestimmung und ihre Leistungen, besonders in den Propyläen, Geistvolles und Tiefsinniges vorgetragen und zerstreut sich findet. Während aber bei Schiller das Streben und Ringen nach dem Idealen vorwaltete, getragen von einer nicht unbedeutenden spekulativen Kraft, welche sich auch in Behandlung kantischer, auf die Kunst bezüglicher Ansichten und Prinzipien versucht, weiß Göthe, obwohl durch seine Bewunderung für das Alterthum im Idealen wurzelnd, doch vorzüglich in den spätern Werken sich tiefer in das Wesen der Natur und ihrer Erscheinungen zu versenken, und durch Eindringen in dasselbe zur Anschauung und Gestaltung des Schönen, so wie zum Bewußtseyn seiner Bedingungen und Eigenschaften durchzudringen.

12. Derselben Zeit gehört die Thätigkeit von Karl Philipp Moritz, unter dessen Schriften mehrere z. B. seine Vorlesungen über den Stil (1793 in 2 Bänden), über die bildende Nachahmung des Schönen (1780), seine, in Verbindung mit Aloys Hirt herausgegebenen Hefte über Italien und Deutschland, Vieles auf Aesthetik Bezügliche geistreich und fruchtbar behandeln.

Neben andern schätzbaren Werken jener Periode über Aesthetik, z. B. Karl v. Dalberg's Grundsätze der Aesthetik (Frankfurt 1797) ist vorzüglich Jean Paul's Vorschule der Aesthetik (2te Aufl. 1819, 2 Thle.) zu nennen, welche, obwohl allein auf die redende Kunst beschränkt, doch in oft scharfer, oft humoristischer Weise, im Gegensatz besonders zu der beschränkten und doctrinellen Unfruchtbarkeit der ältern Aesthetiker, zu einer freien, und in die Sachen mit entschiedener Unmittelbarkeit eindringenden Beurtheilung des Schönen, Bedeutendes geleistet hat.

13. Mitten in der Thätigkeit derselben entfaltete sich die romantische Schule der Litteratur durch Aug. Wilh. und Friedrich Schlegel; durch Tieck und Novalis (Hardenberg). Diese Männer, besonders die Brüder Schlegel, haben wesentlich beigetragen, die von Winkelmann, Lessing, Herder, Schiller, Göthe theils eingeleiteten, theils schon begründeten Ansichten über Kunst weiter zu entwickeln und auszubilden. In Folge ihrer Bemühungen ist es geschehen, daß das Urtheil über die klassische Poesie der Griechen von der, unter Einfluß des Christenthums und der germanischen Völker gebildeten romantischen Dichtkunst schärfer unterschieden, und das Verdienst, besonders der romanischen Völker und der altenglischen und altdeutschen Dichter auf diesem Gebiete mehr gewürdigt wurde. Eben so haben sie die Entwickelung der bildenden und zeichnenden Künste in ihren Erscheinungen, besonders seit dem 14ten Jahrhundert richtiger aufgefaßt, und den Verdiensten der alten Meister der italienischen nnd deutschen Schulen Anerkennung verschafft, und nicht weniger das Verständniß der mittelalterlichen Werke der Architektur eingeleitet und zum Theil begründet, nachdem ih-

nen hierin Göthe in seinen Betrachtungen über Erwin von Steinbach und den Straßburger Dom, das unsterbliche Werk dieses Meisters, vorangegangen war.

14. Daneben aber sind sie in mehrfache Einseitigkeit gerathen durch Ueberschätzung des romanischen Wesens in Litteratur und bildender und zeichnender Kunst. Sie suchten die Giltigkeit desselben für uns und unsre Zustände geltend zu machen, und in Folge davon trugen unsre Dichter Art und Form der italienischen und spanischen Meister in unsre Litteratur über, während die Maler die Auffassungsweise der altitalischen und altdeutschen Schulen wieder erneuerten. Es folgte daraus zugleich, daß bei dieser Ueberschätzung des Alten das Verdienst der Neuern, selbst das von Klopstock und Schiller zu gering angeschlagen, und die Einseitigkeit der Achtung dadurch auf die Spitze getrieben wurde.

Unbestritten aber bleibt ihnen das Verdienst, am meisten dazu beigetragen zu haben, daß der Horizont der Aesthetik über alle Regionen und Völker, welche früher das Schöne bildeten, ausgedehnt, in den großen Umfang ein jedes Bestreben auf diesem Gebiete aufgenommen, und in richtiger Beleuchtung gezeigt wurde.

15. Uebrigens kam die romantische Schule nicht zu ihrem Vortheile in Verkehr mit der Fichte'schen Philosophie — Fichte hatte das Ich, d. h. die zum Selbstbewußtseyn gekommene Persönlichkeit, als das allein Seyende betrachtet, und ihm alles Andere als das Nicht=Ich entgegengestellt, das von dem Ich gesetzt werde, damit dieses dadurch zum Bewußtseyn seiner selbst gelange. Wie aber das Ich das Nicht=Ich gesetzt, kann es solches auch aufheben; und das Ich, welches zu diesem Grade oder zur Freiheit des

Selbstbewußtseyns gelangt ist, wird der schöpferischen Genialität theilhaftig, in der Sitte wie in der Kunst. Es erkennt das Nicht-Ich als sein Werk, das es setzen und aufheben kann. Nach dieser Lehre war Alles außer dem Ich Seyende ein Erzeugniß desselben; und insofern die Kunst darnach strebte, solches ihrerseits zu gestalten, war sie eine Art von Selbstbeschauung und ihr Prinzip: Ironie, weil diesem Erzeugniß freien Selbstbewußtseyns eine Realität außer ihr beigelegt wurde.

Wie diese Lehre nach ihrer vollen Entwicklung zur Aufhebung alles außer der Persönlichkeit Seyenden, sogar des untersten Grundes der Sittlichkeit und der Tugend, führen mußte, so konnte sie auch in der Kunst nur Willkür erzeugen, welche bald das Reale aus dem Ich auch in das Sinnliche übertrug, und in der „Lucinde" von Fr. Schlegel ihren ärgsten Ausdruck gefunden hat.

16. Aus dieser Abirrung wurde die ästhetische Spekulation vorzüglich durch die Kraft der Schelling'schen Philosophie zurückgezogen. Indem Schelling der Natur ebenso, wie dem Geiste, Realität verlieh, und beide nur als die verschiedenen Offenbarungsweisen eines ihnen Gemeinsamen: des Absoluten, nachwies, ward auch der Kunst, insofern sie aus der Natur heraus und durch sie wirket, ihre Selbstständigkeit und tiefere Bedeutung zurückgegeben. Diese wurde von ihm vorzüglich in seiner akademischen Rede über das Verhältniß der bildenden Kunst zur Natur (München 1808) nachgewiesen. Die Kunst wird hier auf die Natur, ihre Darstellung zurückgeführt; aber nicht eine äußere Nachahmung der Natur oder des in der Natur Gegebenen soll sie seyn, sondern, wie es schon Plato ausgesprochen, eine Wie-

dererzeugung, eine Schaffung der Natur aus eignem Geist und Leben.

17. Dagegen wurde von Hegel, wie die ganze Philosophie, so auch die Aesthetik auf die Fichte'sche Bahn zurückgezogen, vorzüglich in seinen Vorlesungen über die Aesthetik (Berlin 1835, 3 Thle., im 10ten Band seiner sämmtlichen Werke). Ihm ist allein das Denken und der durch das Denken zum Bewußtseyn seiner selbst gekommene Geist als die Offenbarung der Idee das wirklich Seyende. Was außer ihm sich findet, ist ein Andersseyn, das er, um zu jenem Selbstbewußtseyn zu gelangen, gestaltet oder gesetzt hat; und die einzelnen Erscheinungen desselben werden als nothwendige Momente dieses Andersseyns bezeichnet. Nach dieser Ansicht sinkt die ganze Fülle der Natur gegenüber dem Geiste zu etwas Untergeordnetem herab. Es ist etwas an sich Unfreies und Unselbstständiges, und hat nur Bedeutung in seiner Beziehung auf etwas Anderes, dem es dient. Ihm wohnt also die Schönheit eigentlich gar nicht inne, sondern allein dem, was als frei und selbstständig mit der Idee unmittelbar verkehrt, also dem Geiste und seinen Erzeugnissen in der Kunst. „Die Kunstschönheit," sagt er Seite 4 der Einleitung, „ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um so viel der Geist und seine Produktionen höher stehen als die Natur und ihre Erscheinungen, um so viel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur. Ja, formell betrachtet, ist selbst ein schlechter Einfall, wie er denn Manchem wohl durch den Kopf geht, höher als irgend ein Naturprodukt; denn in solchem Einfalle ist immer die Geistigkeit und Freiheit präsent.

Dem Inhalte nach erscheint freilich z. B. die Sonne als ein absolut nothwendiges Moment, während ein schiefer Einfall als zufällig und vorübergehend verschwindet; für sich genommen ist solche Naturexistenz, wie die Sonne, indifferent, nicht in sich frei und selbstbewußt; und betrachten wir sie in dem Zusammenhange ihrer Nothwendigkeit mit Anderm, so betrachten wir sie nicht für sich, und somit nicht als schön. In Folge dieser Bestimmung wird das Naturschöne von der Aesthetik ganz ausgeschlossen, und diese allein auf das Kunstschöne beschränkt. Da aber die Erscheinung des Schönen in der Natur ihr Maaß und Gesetz hat, und die Kunst beides aus ihr erst ableiten, und nur das Entsprechende aus sich erzeugen kann; so ermangelt die Wissenschaft des Schönen, welche sich in dieser Weise beschränkt, offenbar ihrer Basis; da, so hoch auch der Geist über der Natur stehen mag, doch wegen der Beschränktheit aller geistigen von äußern Mitteln, wie einer von innern Anlagen und Fertigkeiten abhängigen Kraft, jede solche Darstellung des Schönen hinter den Schöpfungen der mit voller Energie nach den Gesetzen einer in ihr latenten Vernunft gestaltenden Natur und ihrer Fülle zurückbleibt. So begegnet es dieser Anschauungsweise noch außerdem, von dem Schönen nur die bedingten und unvollkommenen Formen seiner Erscheinung in das Auge zu fassen; die unbedingten und vollkommenen aber, und in ihnen das Gesetz der andern, zu übersehen, und als etwas Untergeordnetes oder Gleichgiltiges zu betrachten. Abgesehen aber von der strengspekulativen Einseitigkeit und Schroffheit, welche geradewegs zu dem Satze führt: daß die Sonne in aller ihrer Herrlichkeit etwas Geringfügigeres sey als der unnütze Ge-

danken eines seichten Kopfes, und durch Vermischung der Anschauungsweise und der Beziehungen des Einzelnen auf das Höchste eine freie Auffassung und Würdigung des Schönen als unmöglich erscheinen läßt, enthalten jene Vorlesungen da, wo sie auf das Gebiet des in der Kunst und Litteratur Gegebenen kommen, einen großen Schatz geistreicher und fruchtbarer Erwägungen und Lehren, die ihnen einen hohen Rang auf dem Gebiete der Aesthetik für alle Zeiten sichern werden.

18. Was aber auf theoretischem Standpunkt diese Lehre vorzüglich als verfehlt erscheinen läßt, ist die Unmöglichkeit, aus ihr in das Eigentliche und Innere der Kunst und ihres realen Lebens zu kommen. Ist nämlich die Idee und ihr höchster Ausdruck, der Geist, allein das wahrhaft Seyende; Alles außer ihm aber, sein, des Geistes, nothwendiges Erzeugniß: so wird alle Thätigkeit des Geistes, in Bezug auf dieses Verhältniß, und jede Erscheinung derselben, damit aber auch das Wohlgefallen an dem durch den Geist Gesetzten, oder dem Schönen nur eine Art von Selbstbeschauung, ein Hin- und Hergehen oder Penduliren der Idee zwischen sich und dem außer ihr Gesetzten, ganz unfähig, etwas Weiteres und am allerwenigsten den Enthusiasmus zu erzeugen oder zu begreifen. Der sich selbst bewußte Geist ist in dem Individuum etwas so unendlich Vermitteltes und aus einer so tiefen Fülle Geschöpftes, daß, so wie er aufhört, sich als ein Vermitteltes anzuerkennen und sich von dieser Fülle abzulösen, d. h. sich statt eines Geschaffenen und Abhängigen, als ein Schaffendes und Unbedingtes in Bezug auf sich selbst zu betrachten, er durch die Umkehrung der Begriffe nothwendig zu einem Wahne geführt wird, der dem

Wahnsinne nahe steht. Allerdings sind Selbstständigkeit und schaffende Kraft des Geistes sein innerstes Wesen, aber des sich bewußten, also aus jener Vermittelung in die Sphäre der Individualität eingetretenen Geistes, der mit dem ursprünglichen ebenso zusammenhängt, wie die Frucht mit dem Kern, aus dem ihr Baum erwachsen ist.

Auch die Hegel'sche Lehre konnte nicht verfehlen, gleich der Fichte'schen, auf dem Gebiete der Kunst in argen Realism umzuschlagen. Eine rasche und genußsüchtige Jugend nahm bald das sinnlich Greifbare als das allein Seyende; damit aber gelangte sie zur Emanzipation des Fleisches, die in den Erzeugnissen dieser Schule zu einer so widerstrebenden Erscheinung gekommen ist, während eine besondere Abzweigung derselben alles auf dem Gebiete der Aesthetik und Kunst früher Gedachte und Aufgestellte als ein Veraltetes von sich warf, alles allgemein Bestimmende aufhob, und statt der Ironie der Schlegel'schen Periode den Humor als das allein Waltende und Kräftige zur Vertilgung des Früheren, oder zur Ergötzung noch gelten ließ. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß in einer andern Richtung die jüngeren, dieser Philosophie zugewandten Geister auch auf dem ästhetischen Gebiete die Schranken dieser Lehre zu durchbrechen, und zu einer freieren und höheren Ansicht der Natur und der Erscheinung göttlicher Schönheit in ihr zu gelangen mit Glück bemüht sind.

19. Ist nun das Schöne als die Offenbarung des Wahren in der Form zu betrachten; die Aesthetik aber die Lehre desselben an sich und in seiner Darstellung durch die Kunst: so wird sie zunächst von dem Schönen an sich und in seinem Verhältniß zum Wahren und Guten zu handeln

haben. Sie wird das Schöne in den Erscheinungen der Natur, hiernächst in dem menschlichen Geiste und seinen Aeußerungen und Zuständen, dann im göttlichen Wesen nachweisen; hierauf aber von seinen Alterirungen und von seinen Gegensätzen, dem Häßlichen und Bösen, Kunde geben. Sofort wird sie von der Natur und dem Wesen der Kunst handeln; von ihrem Prinzip und von dessen Realisirung durch den Künstler. Die in ihm bei seinem Schaffen thätigen Kräfte, Anlagen und Fähigkeiten, die Anlage im Allgemeinen, das Talent, die Genialität werden dabei zur Erwägung kommen. Ist dadurch der Begriff der Kunst und des Künstlers festgestellt, so wird weiter nachzuweisen seyn, wie die Kunst sich in die vorläufig bezeichnete, zwiefache Trias von Künsten gliedert, welches die Natur einer jeden, ihr Verhältniß zu den andern, zur Wissenschaft und zum Leben sey; und in wie weit sie sich vermöge ihrer Natur und ihres Verhältnisses an der allgemeinen Aufgabe der Kunst betheiligen könne.

Dadurch wird die Basis für den Aufbau der Aesthetik gewonnen, welche sofort die Gesetze zu entwickeln hat, nach welchen das Schöne sich in der Natur und im menschlichen Geiste offenbart und in der Kunst darstellt. Als solche werden sich zeigen:

a) das Gesetz der Einheit und der Mannigfaltigkeit;
b) das Gesetz der Gliederung oder organischen Gestaltung, vermittelt durch Rhythmus, Harmonie und Symmetrie;
c) das Gesetz des Ausdruckes und des Stils.

Endlich wird, im Fall man die Lehren der Aesthetik in das Einzelne verfolgt, die spezielle Theorie der Tonkunst, der Rhetorik und Poesie, der Mimik, der Architektur, der Skulp-

tur oder Plastik, der Malerei und der damit zusammenhängenden Künste, gebildet werden; doch wird diese, oder werden diese füglich als spezielle Wissenschaften von der Aesthetik getrennt, die als das Allgemeine, das allen Gemeinsame und Wesentliche zum Gegenstande hat, aus dem die Besonderheiten oder einzelnen Theorieen als die Folgen und Verzweigungen jenes Gemeinsamen gezogen werden. Diese ganze Lehre, sowohl die allgemeine Aesthetik, als die besondere, oder der Inbegriff der Theorieen der einzelnen Künste kann durch einen historischen Theil, jene durch eine geschichtliche Entwicklung der Kunst im Allgemeinen, diese durch Darlegung der Geschichte der besondern Künste ergänzt werden, von welcher die Aesthetik ebenfalls die Grundlage und den wesentlichen Gang zu bezeichnen hat.

§. 4.

Vom Schönen im Allgemeinen und den Versuchen, es außer seinem Verhältniß zum Wahren und Guten zu erklären.

1. Wir haben das Schöne als den Mittelpunkt und gleichsam den Kern der Aesthetik bezeichnet, und es in seinen Verhältnissen zum Wahren und Guten dargestellt; damit sind wir gleich in das Innere der Untersuchungen eingetreten, und haben den Punkt gefunden, von wo aus wir die Versuche der Andern, zu erklären, was schön sey, übersehen und beurtheilen können.

2. Fassen wir jenes Verhältniß der drei Ideen zunächst bestimmter in das Auge, so zeigt sich, daß von ihnen keine ohne die andre denkbar ist; sie durchdringen sich; sie sind eine

und dieselbe; sie sind die verschiedenen Seiten eines und desselben Dinges: des an sich Seyenden, das in Bezug auf seine Erscheinung in der Form gedacht, schön; in Bezug auf seine Substanz wahr; und in der Durchdringung von beiden gut ist.

3. Das Wahre ist nicht ohne das Schöne; das Gute ist nicht außer beiden; und in ihrer Durchdringung ist Alles enthalten, die Gottheit und die Welt; der Geist und jedes Individuum; nur dort in der Fülle, hier im Abglanz; denn Alles ist göttlichen Wesens voll, und solches schimmert auch noch am Rande der Schöpfung in einem, wenn auch verschattenden Strahle.

4. Stellt man sich aus diesem Innern der Dinge, wo die Schönheit als die Offenbarung der Wahrheit durch die Form erscheint, heraus, und fragt nach einer andern Bestimmung, oder nach den verschiedenen Definitionen des Begriffes des Schönen: so geräth man in das Unstäte und Zufällige der Sache, in welchem die Theorie sich seit der ältesten Zeit abmüdet.

5. Betrachtet man das Wort „schön" in Bezug auf sein Etymon, so ist schön, was da scheinet, und seine Natur wäre im Glanze, im Lichte, in der Farbe. Etwas der Art liegt der englischen Anschauung zu Grunde, welche die schönen Künste darum „the fine arts" nennt. Licht und Farbe sind dabei die bestimmenden Begriffe.

6. Wird das Schöne mit Bezug auf den Eindruck gefaßt, so ist schön, was gefällt, was in Folge davon uns lieb; was angenehm und in Folge davon zu loben ist (*τὸ ἄρεσκον, τὸ φίλον, αἱρετόν, ἐπαινετόν*). So bei Theognis V. 15:

„Μοῦσαι καὶ χάριτες, κοῦραι Διὸς, αἵ ποτε Κάδμον
'Ες γάμον ἐλθοῦσαι, καλὸν ἀείσατ' ἔπος·
"Οττι καλὸν, φίλον ἐστὶ, τὸ δ' οὐ καλὸν, οὐ φίλον ἐστί,
Τοῦτ' ἔπος ἀθανάτων ἦλθε διὰ στομάτων."

„Musen und Huldinnen, Töchter des Zeus, die ihr einst zu des Kadmus
Hochzeit kamet, und dort sanget das liebliche Wort:
Was schön ist, das gefällt, und was mißfället, ist nicht schön!
Also ertönte der Spruch aus der Unsterblichen Mund."

7. Indeß auch das Wahre und Gute gefällt. Dazu ist das Gefallen selbst, ohne nähere Bezeichnung, nur etwas Subjektives; der Begriff also wäre zu weit und unbestimmt. Aristoteles bezeichnet deshalb das Schöne näher, als das was durch sich selbst gefällt: *καλὸν μὲν οὖν ἐστιν, ὃ ἂν δι' αὐτὸ αἱρετὸν ὄν, ἐπαινετὸν ᾖ.* Rhetor I, 9. Darin wurzelt die Erklärung von Kant: „Schön ist, was ohne alles Interesse gefällt." Es gefällt an sich, oder ohne Interesse, heißt: es gefällt ohne alle Beziehung auf ein Anderes, z. B. eine schöne Statue ist schön durch sich selbst, gleichviel, ob sie von Gold, Elfenbein, Thon oder Holz; ob sie zu etwas brauchbar ist oder nicht.

Doch diese Erklärung erscheint ebenfalls als zu allgemein; das Wahre und Gute gefällt in gleicher Weise durch sich selbst; dazu ist das Interesse beim Gefallen des Schönen nicht ausgeschlossen; dieses selbst setzt irgend eine Neigung voraus —: ich habe Hinneigung für das, was mich interessirt; Neigung für das Schöne aber führt zur Liebe, zum Enthusiasmus; und gerade indem Kant die Neigung und die Liebe entfernt hielt, wurde seine Theorie nur eine metaphysische, und die Kunst am wenigsten erläuternde Abstraktion.

8. Daneben brachte man den Begriff des Schönen in Beziehung zu Eigenschaften und Beschaffenheiten, die an den

schönen Gegenständen wahrgenommen werden, oder unter denen es sich darstellt. „Das Schöne," sagt Aristoteles an einer andern Stelle, „ist in Größe und Ordnung (τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει — Poët. 8.) und das Kleine nennt man darum nicht schön, sondern angenehm und artig. Er wollte durch Beiziehung des Begriffes der Größe, das Miniaturmäßige und Winzige ausgeschlossen wissen; indeß auch in ihm kann das Schöne sich offenbaren. Der Begriff der Ordnung aber führt uns auf den Inhalt des zweiten oben erwähnten Gesetzes. Die Ordnung, insofern sie den Begriff des Beiordnens, Unterordnens und des Hinweisens einer jeden Sache an ihr Maaß und ihre Stelle begreift, ist eine Eigenschaft guter Gliederung; es wird also darin nur eine einzelne Eigenschaft eines Gesetzes des Schönen, nicht das Schöne selbst erklärt.

9. Andere, besonders englische Gelehrte erklärten das Schöne als Uebereinstimmung des Mannigfaltigen zur Einheit. Diese berühren das erste obenerwähnte Gesetz, und deuten damit an, daß die Schönheit die Offenbarung von etwas hinter ihr Liegendem sey, ohne dies selbst näher anzugeben. Dazu beachten auch sie nur eine der Eigenschaften des Schönen, und ihre Erklärung steht außer Verkehr mit den übrigen Gesetzen, nach denen es sich offenbart.

10. Eine andre Erklärung bezog das Schöne nur auf das Sittliche; nach ihr wird schön seyn, was sich geziemt, oder das sittliche Gute. Wir haben hiermit das καλὸν καὶ ἀγαθόν; die καλοκἀγαθία, wo z. B. auf eine Persönlichkeit bezogen, der Begriff des schönen Mannes durch den Begriff des guten ergänzt wird. Das Gerechteste ist dann das Schönste, wie das Delische Epigramm sagte:

κάλλιστον τὸ δικαιότατον (Aristot. Rhetor. I, 10.) und die höchste Schönheit ist die Tugend, insofern sie die vollkommenste Realisiruug des Guten ist. Wie dort die Erklärung auf das Wahre, so drängt sie hier auf das Gute hin, auf das stoische Prinzip: sola bona, quae honesta. Man fühlt, daß alle diese Erklärungen in dem Maaße mehr genügen, als sie sich Dem nähern, was wir oben als den Inbegriff des Schönen und der Gesetze, nach denen es sich offenbart, bezeichnet haben, daß aber keine diesen Inbegriff erschöpft und als richtig anerkannt werden kann.

§. 4.

Von dem Sinnlichschönen, oder der Schönheit der Erscheinung in seinem Verhältniß zum Wahren und Guten.

1. Wenden wir die Erklärung, welche das Schöne als die Offenbarung des Wahren in der Form; und das Gute als die Durchdringung von beiden setzt, zunächst auf die Erscheinung oder die Natur an: so ist in ihr, in ihren Erzeugnissen, als das Wahre, als die Wesenheit und Substanz der Dinge im Allgemeinen, und eines jeden Dinges im Besondern dasjenige zu erkennen, was seiner Form als Ursache zu Grunde liegt, oder was als Idee, Urbild und Vorbild seiner Erzeugung vorsteht. Jedes gewordene Ding trägt eine solche Idee in sich, und alle diese in der Erscheinung erkennbaren und trennbaren Ideen gehen als besondere Offenbarungen einer höchsten Idee auf diese zurück, welche als Einheit des Idealen und Realen, alles Einzelne trägt und gestaltet.

2. Es ist nicht dieses Ortes, jene höchste Idee in ihrer Wesenheit selbst zum Gegenstande der Untersuchung zu nehmen. Solches wäre der Stoff der Usiologie; doch bemerken wir, daß, wenn derselben blos die Bezeichnung oder das Prädikat des Seyns, des leeren Seyns beigelegt ist, so daß von ihr nur ausgesagt werden kann: sie ist, nicht aber: was sie ist, damit auch ausgesprochen wäre, daß sie Nichts ist. Nichts seyn aber steht dem Nichtseyn gleich; beides ist das Prädikatlose, hebt also das Seyn auf. Schon die altindische Philosophie wußte das, wenn sie dem Krishna in den Puranah's den Spruch in den Mund legt: „das Nichtseyende kann nicht seyn, und das Seyende kann nicht nichtseyn." Soll demnach die höchste Idee als Grund des Mannigfaltigen und dessen Wahrheit angesehen werden, und aus ihr ein Uebergang in das Mannigfaltige oder Wirkliche der Dinge gegeben seyn, so muß sie in ihrem Seyn oder in ihrer Wesenheit zugleich die Möglichkeit oder das Vermögen des Stoffes, des Triebes und des Wissens enthalten; des Stoffes, welcher als Grundlage der Dinge auch die Substanz (ὑπόστασις) genannt wird, ohne noch in die Verschiedenheit der stofflichen Erscheinungen getrennt zu seyn; des Triebes (ὁρμή — nisus, von Blumbach nisus formativus genannt), der im Allgemeinen als Kraft (δύναμις), als Bewegung (κίνησις), zuletzt als Wille auftritt; des Wissens, das in sich den Zweck, das Ziel enthält (οὗ ἕνεκα, τέλος).

In der Durchdringung dieser drei ist die Potenz im vollen Sinne des Wortes (potentia und potestas) enthalten; sie liegt der ganzen Folge und Fülle der geschaffenen Dinge als vielfach vermittelte Wesenheit, vor jeder einzelnen

Aeußerung oder That (ἐνέργεια) desselben als Einheit zu Grunde.

Mit dem absoluten Seyn, der Wesenheit, dem Ansichseyn (ὄντως εἶναι, καθ' ἑαυτὸ εἶναι, der Idee) ist also zugleich ihr bezügliches oder relatives Seyn (τὸ τί εἶναι) gegeben; es ist der Möglichkeit oder dem Vermögen nach (δυνάμει) in ihr, ehe es der That nach hervortritt, oder aktuelles, thatsächliches Seyn wird.

3. Das Wahre, als das Wesen, ist demnach zwar in sich und an sich das Eine; aber es enthält mit dem Vermögen der Substanz, des Triebes und des Zieles zugleich den Keim des Vielen; es ist potentiell das Eine und Viele (τὸ ἓν καὶ τὸ πολύ), und das Viele ist nur eine Offenbarung des Einen, darum aber Jenes in Diesem enthalten. Es verhält sich nicht anders, wo diese Offenbarung und mit ihr das Viele eingetreten ist, und wo statt der Uridee, welche Urbild, Urstoff, Urtrieb und Urzweck zugleich ist, uns die Fülle der besondern oder vermittelten Idee, z. B. Idee des Gewächses (φυτόν), des Thieres (ζῶον); oder des besondern Gewächses und Thieres, z. B. der Eiche, des Menschen, entgegentritt. Auch in diesen Ideen, die ganze Stufenleiter herab, durch Geschlechter, Klassen, bis zu den Individuen ist dieselbe Vereinbarung potentiell gegeben. So ist in dem bestimmt gegebnen Keim eines Eichbaums, in der Eichel, oder in dem beweglichen Punkte (punctum saliens) eines bestimmten Thieres das ganze Vermögen des noch so großen Gewächses oder Geschöpfes nach Substanz, Trieb und Zweck gegeben, und alle seine Eigenschaften entwickeln sich nach dem Gesetze, das durch den Zweck bedingt ist. Hat der Keim in der vollen Entfaltung des Organismus sich nach jenem Ge-

setze realisirt, so ist das Mannigfaltige, welches vorher nur als Vermögen vorhanden war, nun in der Erscheinung als Existenz gegeben, oder das Seyn ist in das Daseyn eingetreten. Es hat sich nach dem Gesetze entwickelt, das in seine Natur oder Wesenheit gelegt und in ihr verhüllt war.

4. Das Schöne, oder die Erscheinung dieses Wahren in der Form, ist sofort überall, wo jenes Wahre als die Substanz und Wesenheit in die Form, dadurch aber in die Mannigfaltigkeit, Wahrnehmbarkeit eintritt, oder zu einem Mannigfachen oder Vielen vermittelt wird, ohne darum die innere Einheit in dem Mannigfaltigen zu verlieren. Es ist durch die reine Form der ihm einwohnenden Entfaltung und Vollendung theilhaftig geworden.

5. Alle geschaffenen Dinge sind darum schön; jedes ist schön in seiner Art, insofern es die in ihm enthaltene Idee, als den höchsten Inbegriff oder Begriff seines Wesenhaften in der Form rein entfaltet, seine Substanz und Wesenheit in ihr ungetrübt wiederstrahlt.

So ist in der anorganischen Natur der Krystall schön, das durch Krystallisirung gewordene Mineral, dessen Wesen durch das Gesetz seiner Bildung sich in seiner Form klar und rein ausdrückt.

Desgleichen die Pflanze, von dem einfachen Moose bis zur Palme und Ceder auf Libanon; die Natur hat sich gefallen, die unermeßliche Fülle ihres Liebreizes über die keimende, sprossende, blühende und Früchte tragende Erde auszubreiten.

Die Geschöpfe mit freier Bewegung sind schön von der Raupe und ihrem Sohne, dem Schmetterlinge, durch die ganze

Stufenleiter der Thiere herauf bis zum Menschen in seinen verschiedenen Geschlechtern, Arten und Altern, und der Mohr ist der Schönheit so gut theilhaftig wie der lauterste Sprosse der kaukasischen Race, im Falle in ihm das Wahre, der Typus seiner Natur, sich rein und ungestört entfaltet hat.

6. Es ist leicht wahrzunehmen, daß die Schönheit hier nach Gattungen und Arten, und nach unendlichen Stufen verschieden erscheint; jedes Individuum ist nach seiner Art und in dieser wieder auf besondere Weise schön, und seine Schönheit steht um so höher, je höher es selbst auf der Leiter der Wesen steht, und je reiner göttliche Substanz und Wesenheit in ihm sich offenbart.

7. Dasselbe gilt von den nicht organischen Gestalten und Erscheinungen der Natur, die einer festen Umgrenzung entbehren, oder in ihrem Beisammensein für sich oder mit Organismen die Pracht und Schönheit des Ganzen, des Weltgebäudes bilden, das die Alten nicht umsonst den *κόσμος*, den mundus genannt haben. Seine einzelnen großen Formen stellen sich als die Theile und Glieder desselben dar, und offenbaren durch die Erscheinung ihrer Substanz und Wesenheit die Welt als den höchsten Organismus in ihrer Ganzheit und ihrer vollen Herrlichkeit.

So ist das Wasser schön, sey es, daß es in Quellen und Flüssen sich ergießt, oder in den Wogen des Meeres brandet, im Regen herabfällt, oder im Reife schimmert; die Innigkeit des Lichtes, die als Flamme bald wärmt, bald zerstört, oder in Funken schimmert, aus denen uns die Unendlichkeit des Weltalls bei dunkler Nacht entgegenblitzt, oder endlich sich in der Fülle und Mannigfaltigkeit der Farben und ihrer Mischungen sich über die sinnliche Welt verbreitet;

und die Luft, sey es, daß sie als milder Hauch fächelt, oder als Sturm den Wald und das Meer erschüttert; die Erde in ihren hingelagerten Flächen, wie in der Aufschichtung ihrer Gebirge und der tiefen Anmuth ihrer Thäler. Ebenso schimmert die Schönheit in jedem Wechsel des Jahres von dem Frühling an, wo, wie Pindar sagt, das Gemach der Charitinnen geöffnet wird, bis zum Winter.

8. Die Schönheit, als die Offenbarung des substantiellen Seyns, der Wesenheit, waltet überall auf und nieder in der Schöpfung. Sie enthüllt ihr Siegel in dem einfachsten Gewächse, wie in dem üppigsten Kelche der Blumen; im schimmernden Käfer, „dem Sohne des Staubes", wie in der erhabenen Gestalt des Menschen; sie ist ebenso dem, in ruhiger Entfaltung aufsprossenden Gesträuche auf jedem Schritte seiner Gestaltung so lebendig, wenn auch in einfacher Weise, eingedrückt, wie dem lebenathmenden Gebilde des menschlichen Gewächses. Sie ist die sichtbar gewordene Seele, die Verklärung, in welcher sich Gott über die Welt ausbreitet, und auf die sie sich ergießt, wie nach Ps. 133: „der köstliche Balsam, der vom Haupte Aarons herabfleußt in seinen ganzen Bart; der herabfleußt in sein Kleid, wie der Thau, der vom Hermon herabfällt auf die Berge Sions."

9. Das Gute endlich ist die Durchdringung des Wahren und Schönen; es erscheint gleich jenem in der größten Mannigfaltigkeit, Fülle und Verschiedenheit der Gattungen und Arten überall, wo die Substanz als das Wahre durch die Form als das Schöne zur Erkennbarkeit gebracht, vom Gemüthe aufgenommen und erwogen wird; und das ganze Weltall stellt sich zuletzt als den Inbegriff des Guten dar, welches zu verwirklichen Zweck der Schöpfung war. So heißt

es in der Genesis 1, 31: „Und Gott sah an Alles, was er gemacht hatte, und siehe! es war sehr gut“. Auch das Wahre ist gut, wie das Schöne; und auch das Gute ist schön und wahr. Alles durchdringt sich als Einheit, und dieses Eine erscheint als wahr, wenn ich auf seine Wesenheit und Substanz — als schön, wenn ich auf seine Erscheinung in der Form — als gut, wenn ich auf die Durchdringung beider sehe. Das Gute ist das in dem Schönen verklärte Wahre oder Substantielle, das zu Form und Sichtbarkeit gekommene Eigenthümliche eines Dinges.

10. Das Gute ist der besondere Typus innerer Beschaffenheit, den es, nach dem ihm einwohnenden Vermögen und Zwecke, in sich darstellen sollte; den es trug, als es aus der Hand des Schöpfers ging und sehr gut war; es ist die durch die Form sichtbar gewordene Natur des Ganzen, und die Besonderheit oder Individualität eines jeden Dinges, oder sein Charakter.

§. 6.

Vom Leben.

1. Das allgemeine Merkmal des durch die Form zum Guten verklärten Wahren ist das Leben, und dessen Offenbarung die Seele, welche sich allein im Menschen zum Geist erhebt.

2. Niemand kann außer diesem Kreise sagen, was Leben ist; in diesem Kreise ist es klar: es ist das Werden in seiner innersten Art und in seiner Beziehung auf das Seyn; es ist das Gestalten, welches aus dem Schachte der Unsichtbarkeit und Wesenhaftigkeit ein jedes Ding in die

Welt des Wahrnehmbaren hervortreibt. Es ist der fürwährende Akt der durch die Form zur Erkennbarkeit dringenden Wesenheit, in welchem Seyn und Werden durch ein magisches Band unauflöslich und so verbunden sind, daß nur in der Vorstellung eine Scheidung möglich ist, in dem Gegebenen aber beides zugleich erscheint. Man darf darum von ihm sagen:

„Willst du Seyn und Werden fassen,
Mußt du sie gewähren lassen.
Greifst du zu, so bleibt allein
In den Händen dir der Schein.
Denn das Seyn ist in dem Werden,
Wie der Geist in den Gebärden;
Nur der scheidende Verstand
Trennet ihr geheimes Band."

3. Das Leben ist darum der Trieb und die Sucht, die in der Einheit der Idee verborgene Potenz und Kraft des Mannigfaltigen, sich als solches zu offenbaren. Es ist der Gang Gottes in der Natur und der Fortgang jener Schöpfung, die sich mit dem Menschen vollendete, nicht damit sie dann aufhörte, sondern damit sie in der Wesen Fülle und Herrlichkeit sich immer neu gestaltete; damit sie sey, was sie war, als zum ersten Male das Auge Gottes liebeglühend über ihr ruhte — sehr gut.

4. Das Leben ist überall; es ist in den organischen Körpern, der Pflanze, dem Thiere; es ist selbst in den unorganischen, wenn auch in einfacher und verborgener Art, oder latent, und nur in einzelnen Momenten ihres Werdens und Gestaltens sich offenbarend. Denn die unorganische Natur drängt sich durch das Gesetz der Scheidung, Verbindung und Mischung ihrer Stoffe überall zur organischen durch, und bietet sich als Stoff und Mittel für die höheren For-

men und Naturbildungen, die nach ihm und über ihm ein neues Schöpfungswort, d. i. eine neue aktuelle Thätigkeit der schaffenden Macht als eine höhere Stufe des Daseyns gerufen hat. Nicht aus dem Tode kann das Leben, sondern nur aus einem Leben das andere geboren werden. Es waltet wie in den Gebilden der Elemente und dem Geiste, dem diese zur Wurzel dienen, so in den Elementen selbst, in der Flamme wie im Sturme, wie in der Wärme des Gemüths und im Erbrausen der Leidenschaften.

5. Der Charakter in Bezug auf das Leben gedacht, ist nur die konkrete oder festgewordene Gestalt dessen, was uns in seiner innern Art und in seiner Entbundenheit von den Stoffen als Geist erscheint; der Geist der Natur, der Pflanze, des Thieres, des Menschen als der höchsten Potenz, in welcher die Ebenbildlichkeit Gottes offenbart ist.

§. 7.

Das dem Sinnlichen entsprechende Verhältniß des Wahren, Schönen und Guten im Gemüthe.

1. Die äußere Welt hat ihr Analogon in der innern, der Welt des Gemüthes und des Geistes, und auch in ihr läßt sich das Wahre, das Schöne, das Gute in seiner gegenseitigen Durchdringung nachweisen in einer Art, daß beide nur die verschiedenen Seiten eines und desselben Wesens, die nach innen gewandte, und die nach außen gekehrte, die ideale und reale sind, deren Wurzel in der höchsten d. i. göttlichen Wesenheit versenkt ist. *)

*) Cic. de off. 1, 4 §. 14. Nec vero illa parva vis naturae est rationisque, quod unum hoc animal (homo) sentit, quid

2. Das Wahre ist auch hier die Substanz und Wesenheit des Geistes, was den Erscheinungen desselben als Keim des Begehrens und Fühlens, als Keim des Denkens und Begreifens; als Trieb des aus dem Gefühl zum Denken aufstrebenden Innern und als Kraft der dadurch bedingten Fähigkeit; als Idee in der ganzen Fülle ihrer Befähigung zum Grunde liegt, und sich zuletzt als Selbstbewußtseyn offenbart. Es ist der im Geiste potentiell vorhandene und verborgen schlummernde Inbegriff der Bestrebungen, Vorstellungen und Entschließungen; die in ihm wohnende Energie geistiger Bewegung; das verborgene Triebwerk menschlicher Macht und Gewalt, von dem der Dichter sagt: „Viel Gewaltiges ist, und Nichts ist gewaltiger als der Mensch" (πολλὰ τὰ δεινά· κ'οὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον ἔφυ. Sophocl. Antig. 332.)

3. Es ist einfach, hat aber die Möglichkeit und Substanz des Mannigfaltigen in sich. Die That, welche durch ihre Erscheinung in Erstaunen und Bewundrung setzt, ist das Kind des Entschlusses und geht aus der Gesinnung hervor, in welcher, als in dem Wesenhaften, zugleich das Eine und Einfache, aber einer großen Fülle von Entschlüssen Fähige gegeben ist.

---

sit ordo, quid sit quod deceat; in factis dictisque qui modus. Itaque eorum ipsorum, quae adspectu sentiuntur, nullum aliud animal pulchritudinem, venustatem, convenientiam partium sentit. Quam similitudinem natura ratioque ab oculis ad animam transferens, multo etiam magis, pulchritudinem, constantiam, ordinem in consiliis factisque conservandam putat; cavetque, ne quid indecore, effeminateque faciat; tum in omnibus et opinionibus et factis, ne quid libidinose aut faciat aut cogitet: quibus ex rebus conflatur et efficitur id, quod quaerimus: honestum (das sittlich Gute).

4. Das Schöne ist das Hervortreten dieses Wesens in der Form, und die Form ist hier seine Ausbreitung in Vorstellungen, Gedanken, Gefühlen, Bestrebungen, Handlungen, vermittelt durch Gesinnung, Wille und Entschluß.

5. Wie in der Natur der Keim sich in Stamm, Blätter, Blüthen und Früchte; der Embryo sich in die Gliedmaßen und Werkzeuge des Organismus ausbreitet und ausbildet; ebenso sproßt aus dem Keime des Geistes, und fließt aus seinem Urquell in unversiegbarer Folge die Summe seiner Lebensoffenbarungen durch Gefühl, Gedanke, Entschluß, Wort und That.

6. Während aber das Sichtbare oder Reale sich unter dem Gesetze der Gebundenheit entfaltet, entfaltet sich das rein Ideale unter dem Gesetze der Selbstthätigkeit, der freien Bewegung, welche sich in höchster Potenz zur Freiheit des Willens steigert.

7. Beide aber sind unter dem Gesetze der Polarität begriffen, nach welchem sie das ihnen Zusagende in Stoffen und Vorstellungen anziehen, und durch Verwandlung in ihre Substanz aufnehmen, und das Widerstrebende abstoßen. Es giebt eine Dynamik des Geistes, wie eine Dynamik der Natur. In gleicher Weise stellt sich die Beharrlichkeit und Folgerichtigkeit der Entfaltung auf dem realen und idealen Gebiete hervor; wie die Pflanze von dem ersten Entsprossen des Keimes bis zu ihrer letzten Frucht sich selbst im Wesentlichen gleich bleibt, so das Gemüth von der ersten Willensäußerung des Kindes bis zur selbstbewußten That des Mannes; und was hier ausweicht, oder von dem ursprünglichen Typus sich entfernt, ist von außen dazu getrieben oder innerlich alterirt worden; in ihm selbst aber waltet der göttliche Trieb und

das Gesetz, nach dem es sich bis zu der Fülle seiner Entschlüsse und Thaten gestaltet. Diese sind die Früchte, an denen man, wie den Baum, so den Menschen erkennt, wie das Evangelium sagt: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen."

8. In dieser Entfaltung aber von der einfachsten Geistesregung bis zur vollendeten That liegt die Schönheit menschlichen Geistes nnd Gemüthes, durch welche das Innere gleichsam herausgewendet und in das Gebiet der Wahrnehmbarkeit gestellt wird. Denn was wäre schöner, als die aus reinem Gemüthe sich entfaltende Fülle der Gefühle, der Erwägungen und Gedanken; als die Reihe von Handlungen, in denen sie sich ausbreiten. In diesem Inbegriffe der über das ganze menschliche Geschlecht ergossenen Thätigkeit des Geistes und der Gesinnung ist der geistige Frühling gegeben, der mit überirdischer Schönheit sich über die ideale Welt ausbreitet; der Sommer und der Herbst, der an Früchten schwanger ist, und dessen Kraft auch in der winterlichen Zeit des geistigen Alters, noch in den letzten verklärenden Resten ursprünglicher Kraft und Herrlichkeit waltet und schimmert.

9. Die Durchdringung des Wahren und Schönen in den Gedanken und Handlungen ist das Gute, und in der bestimmten Art, die es im Individuum annimmt, liegt sein Charakter, dessen Offenbarung als der Inbegriff guter Gedanken und Handlungen seine Tugend ist.

10. Wir nehmen hier den Menschen in seiner ursprünglichen Reinheit, wie sie auch der Anschauung der Genesis zu Grunde liegt, wenn Gott spricht (I, 20): „Laßt uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sey", 21: „Und Gott schuf den Menschen, Ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn." — Wir nehmen ihn auch nach der Alterirung

seines Wesens, wie er nach jener Reinheit zurücktrachtet; denn eben darin liegt, wenn auch bedingt, aber in der Bedingtheit und im Kampfe sich verherrlichend, seine höhere Würdigkeit und seine Tugend.

§. 8.

Beziehung der Grundideen auf die übrigen.

1. Wie die eine, die höchste Idee sich als Wahrheit, Schönheit und Güte offenbart, und gleichsam ihren Strahl in diese Drei spaltet, so spalten sich diese auf dem geistigen Gebiete, analog der Erscheinung in der Natur, wieder in die Fülle und Mannigfaltigkeit der übrigen Ideen, welche sich demnach als verschiedene Seiten der Offenbarungsweisen jener Trias und der in ihnen waltenden Uridee darstellen.

2. Wird in der Durchdringung der drei Ideen bei irgend einem Gegenstande auf die Quantität und Fülle der Wesenheit gesehen, so wird, wo jene Fülle und Reichhaltigkeit hervortritt, sich das Große, und in weiterer Steigerung das Kolossale darstellen; bei Handlungen aber Mannhaftigkeit, Tapferkeit, Großmuth.

3. Wird bei derselben Durchdringung und Offenbarung auf die Qualität dessen, was als Wesenheit erscheint, auf ihre Beschaffenheit geachtet, und wahrgenommen, daß diese beim Eintritt in die Form sich in besondrer Lauterkeit und Göttlichkeit offenbart, so ist damit das Edle gegeben. Das Reine; die Keuschheit; die Unschuld; die sittliche Scheu gehören in dieses Gebiet.

4. Betrachtet man bei der Erscheinung des Wahren in der Form, oder dem Schönen seine Wirkung, so ist

das Schöne zugleich das Angenehme, Anmuthige, Reizende; insofern seine Erscheinung die Sinne oder als Offenbarung des Geistes das Gemüth in milderer Weise erregt und erfreut. Es ist ferner das Sentimentale, insofern es das Gefühl tiefer und andauernder bewegen kann; es ist das Naive, wenn in ihm die unbefangene Bewußtlosigkeit seiner eigenen Schönheit hervorleuchtet; es ist das Erhabne, wenn es durch seine Stärke und Größe das Gemüth des Wahrnehmenden erhebt und nöthigt, zu seiner Aufnahme und Bewältigung sich gleichsam auszudehnen und zu erweitern. So ist der Anblick eines großen Gebirges, der Meeresfläche, des Sternenhimmels, erhaben. Darauf ruht die Erhabenheit der Schilderung des Zeus in der berühmten Stelle der Ilias (α, 528):

Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπεῤῥώσαντο ἄνακτος
κράτος ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

Also sprach er, und neigte die dunkeln Brauen Kronion;
Doch die ambrosischen Locken des Königes rolleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, und bewegten den großen Olympos.

5. Wird das Gute in Bezug auf seine innere Beschaffenheit gefaßt, so erscheint es als Klugheit, Besonnenheit, Weisheit; in Bezug auf seine Anwendbarkeit als das Nützliche; es ist gut zu etwas oder brauchbar — in Bezug auf die socialen Verhältnisse als Gerechtigkeit, Wohlwollen, Billigkeit; in Bezug auf Sitte als Wohlanständigkeit (honestum); in Bezug auf Gott als Frömmigkeit. Die ganze Fülle geistiger und sittlicher Eigenschaften, Qualitäten, Beschaffenheiten, Erstrebnisse und Erwerbnisse geht demnach aus jenen drei Ideen hervor und auf sie

zurück. In ihnen ist das ideale Reich mit seinen höhern Besitzthümern und Gütern aufgeschlossen, und in demselben stellt sich das Einzelne als Gattung, Art und Individuum in unmittelbares Verhältniß zu jenen Dreien, wie diese sich als die einfachste Offenbarung der ursprünglichen Einen Idee hervorthun, und in analogen Folgen und Enthüllungen die Erscheinungen der sinnlichen Natur zur Seite haben, und in dem vollendetsten Ausdruck derselben, der menschlichen Gestalt, sich abspiegeln und offenbaren.

§. 9.

Verhältniß Gottes zur Welt, zum Gemüthe und zu den Ideen.

1. Insofern Gott der Urheber der Welt und des Geistes ist, und beide seines Wesens sind, ist das Wahre das nach innen gewandte, das Schöne das zur Wahrnehmbarkeit gebrachte Wesen Gottes, und in beider Durchdringung ist seine Güte. „Gott ist das Gute" — *θεός ἐστι τὸ ἀγαθόν* — ist schon ein Ausspruch platonischer Weisheit.

2. Damit ist nicht Pantheismus gesetzt; Gott hat sich nicht als Welt, sondern in der Welt manifestirt oder geoffenbart; er ist nicht in der Welt aufgegangen, nicht in dem Geiste begriffen, sondern Schöpfer der Welt und des Geistes mit freiem Entschlusse. Die Welt ist seine That, aber mit seinem Geiste erfüllt, und der Geist des Menschen sein Abbild. Gott ist also frei gegen die Welt und in seinem Wesen beschlossen; aber die Welt ist nicht frei gegen Gott; sie wird von ihm bewältigt, erfüllt und gleichsam besessen, oder, wie der Apostel sagt: „in Ihm leben, weben und sind wir."

3. Das Wesen Gottes, in sich beschlossen, und als Befriedigtseyn Gottes an sich und in sich aufgefaßt, ist seine Seligkeit; das Wesen Gottes, zur Erkennbarkeit gebracht, ist seine Heiligkeit; und in dieser das Unberührtseyn Gottes von allem Irdischen, und das unbedingt Wandellose oder die göttliche Schönheit ausgesprochen. In ihm ist kein Schatten oder Wechsel des Lichtes. Das Wesen Gottes, insofern sich in ihm Wahrheit und Schönheit durchdringen, oder seine Güte ist zugleich seine Weisheit, der Alles in gleicher Weise gegenwärtig und bewußt ist.

Das Streben der Kreatur, die mit seinem Geiste erfüllt ist, nach ihm, als ihrem Urheber, ist Religion; und insofern diese Sehnsucht den Menschen reinigt und wiedergebiert, ist sie Heiligung. Das Entgegenkommen Gottes, seine Hinneigung zu der nach ihm verlangenden Kreatur ist Liebe Gottes. Das Durchdrungenseyn der Seele von jener Liebe, und die dadurch erweckte Erhebung des Gemüths ist Andacht. Die Erscheinung der Andacht in der Schönheit ist Verklärung, und in ihr die Spitze dessen, was sterbliches Auge zu sehen, menschliches Gemüth zu empfinden, und die Kunst darzustellen vermag; ein Strahl und Abglanz göttlicher Schönheit und Anmuth im irdischen Auge und Antlitz.

§. 10.

Von den Zuständen, in welchen die Schönheit sich und ihre Mannigfaltigkeit offenbart.

1. Nachdem wir die Schönheit in der Natur, in dem menschlichen Geiste und göttlichen Wesen erwogen haben, ist es Zeit, auf die Zustände überzugehen, in denen Natur und

Geist den einfachen Strahl derselben brechen, und in bunten Farben schimmern lassen.

2. Natur und Geist stellen sich zunächst in sich selbst beschlossen dar, ihre Schönheit in Ruhe und im Schweigen. Die Landschaft, über die ein mildes Licht sich ergießt, während lautlose Stille über ihren Waldungen und Wiesen schwebt, bietet ein Bild jener ruhigen und stillen Schönheit der Natur; ebenso die Nacht, wenn über den vom Monde dämmernden Thälern und Bergen und über den Flächen des entschlafenen Meeres die Gestirne in lichter Klarheit schweben, wie es der Dichter schildert (Il. Θ. 555.):

„So wie am Himmel die Stern' um die leuchtende Scheibe des Mondes
Strahlen in schimmerndem Glanz, und windstill ruhet der Luftraum;
Lichthell scheinen die Warten umher und die Klippen des Meeres,
Und die Thäler und Höh'n, und es freut im Gemüth sich der Hirte."

3. In gleicher Weise enthüllt sich die Schönheit des Menschen im Schweigen und in der Ruhe des Gemüthes, in ungetrübter und einfacher Klarheit, wenn es von gleichmäßigem und harmonischem Leben und Weben; lauteren Vorstellungen, Erwägungen und Gefühlen nur sanft erregt wird. Es ist nicht ein Stillstehen der innern Bewegung, wie sie im tiefen Schlafe eintritt, sondern ein sanftes Wogen des Gemüthes, das sich in den Mienen, in den leise geöffneten Lippen und in dem milden Glanze der Augen offenbart — eine klare Tiefe, welche den Einblick bis in den innersten Grund gestattet.

4. Neben diesem Zustande der Ruhe und Stille, in dem die Schönheit klar und in ihr Inneres beschlossen sich darstellt, steht der Zustand der Bewegung und Thätigkeit, und hinter diesem die hochgehende Erregung des Kampfes. In

dem einen und dem andern ist die Mannigfaltigkeit gegeben, in welcher die Schönheit in ihren einzelnen Erscheinungen ihre innere Natur und ihre Gestalt reicher, tiefer und bedeutsamer entfalten kann.

5. Die Bewegung auf dem Gebiete unorganischer und vegetabilischer Natur wird herbeigeführt durch die Mischung und Verschmelzung verwandter Stoffe und durch ihre Trennung, wodurch das Werden neuer Bildungen bedingt ist; oder durch Aufhebung des Gleichgewichtes und das Bestreben, es neu zu gewinnen. Es zeigt sich in allen Formen des Prozesses der Verbrennung, des Lichtes und der Wärme, in dem dadurch bedingten Hauche der Luft; in ihrem gehaltenen Gange, welcher das Meer fächelt und den Wald bewegt; im Zuge der Wolken und im sanften Flusse oder Rauschen der Gewässer; überall neue Seiten und Erscheinungen der unendlichen Anmuth und Schönheit entfaltend, und über die Natur ausbreitend. Es steigert sich zum Kampfe und entfaltet die Erhabenheit ihres Charakters in dem Ausbruche des Gewitters, in dem Sturm, welcher die Wälder erschüttert und das Meer aufrichtet, so daß die Wolken in die Fluth sich mischen; und in dem Brande, der, jeden Widerstandes spottend, die Gebilde der Natur und der Menschen zerstört, und von dem es beim Dichter heißt:

Kraftlos
Weicht der Mensch der Götterstärke;
Staunend sieht er seine Werke
Und bewundernd untergehn.

6. Auf dem Gebiete des animalischen Lebens bis zum Menschen hinauf entspringt die Bewegung aus den Bedürfnissen desselben, und aus dem durch sie bedingten Triebe der

Erhaltung und des Schutzes gegen Einwirkung der Elemente und andere Geschöpfe; aus dem Triebe der Nahrung und der mannigfaltigsten, ihm eingepflanzten Neigungen und Abneigungen, durch welche das Geschöpf aus dem Zustande des Behagens in die Gegensätze des Wohlbehagens und Mißbehagens gebracht, und einerseits durch Freude, Lust, Verlangen, Liebe, Sehnsucht; andererseits durch Trauer, Schmerz, Eifersucht, Widerwillen und Haß zu reicher Fülle und Mannigfaltigkeit von Ausdrucksweisen seines innern Wesens und unerschöpflichen Thätigkeiten geführt wird. Es gilt vor Allem, wie in dem thatlosen Bewegen der unorganischen Natur, so in dieser lebensvollen Thätigkeit der animalischen den gesunden Pulsschlag der Schöpfung wahrzunehmen, der in Allem, was da treibt und sproßt, was da athmet und sich regt, jenes Reich der Schönheit und Anmuth gründet, das in seiner Beziehung auf den höchsten Urheber der Dinge der 104te Psalm so erhaben und ergreifend geschildert hat.

7. Diese Thätigkeiten entfalten sich zum Kampfe, wenn die Triebe, aus welchen sie entspringen, durch Widerstand, oder durch Hoffnung und Furcht, Gefahr oder Schaden gesteigert werden, und als Leidenschaften die höchste Energie des innern Wesens entfalten; sey es, das Gute, auf welches sie gerichtet sind, zu gewinnen, von ihm Gefahren abzuwehren; oder Verletzungen und seinen Verlust zu rächen. Wie in der stürmischen Bewegung der Elemente sich Energie und Gewalt der Natur am tiefsten und ergreifendsten enthüllen: so zeigt der Kampf der lebendigen Geschöpfe, ihrer hochgehenden Leidenschaften, ihre Wesenheit in den bedeutendsten Gestalten, und erhebt ihre Schönheit über sich selbst.

8. Dabei ist zunächst in Erwägung zu ziehen, daß auf

diesem ganzen Gebiete von den einfachsten und innigsten Regungen und ihren Aeußerungen durch alle Stufen des animalischen Lebens herauf bis zu seiner Spitze in dem menschlichen eine innere Uebereinstimmung der Ursachen und Erscheinungen, obwohl verschieden nach Graden und Arten, gewahrt wird. Es ist der große, aus den tiefsten Wurzeln der Schöpfung und ihrer wesenhaften Wahrheit entspringende Lebensbaum, der hier in der reichen Fülle seiner Verzweigung, Blüthen und Früchte vor uns steht, bald von sanften Lüften gefächelt, bald von Stürmen erschüttert. So enthüllt die Löwin, sogar wenn sie im Käfig gehalten und eines Theils ihres Adels beraubt ist, doch auch in diesem Zustande, wenn sie ihre Jungen liebkost, in ihren Augen eine Gluth und Liebeswonne, in der die ganze Fülle und Tiefe dieser edelsten der Leidenschaften rein und lauter hervorleuchtet; und der tiefsinnige Gesang der Nachtigall athmet ein so lauteres und ergreifendes Gefühl, wie die reinste Stimme einer sehnsuchtsvollen menschlichen Brust. Eine Aesthetik, welche sich der Anerkennung des die ganze Natur in allen ihren Erscheinungen durchströmenden Lebens und der dadurch bedingten Mitfühlung (συμπάθεια) desselben entschlagen, oder in dem gegebenen Falle die innern und tiefen Analogien alles Lebendigen und seiner Lebensäußerungen übersehen, oder nicht anerkennen würde, wäre unfähig, die Schönheit als die Offenbarung der tiefsten Wesenheit, oder als die in der Form erscheinende Wahrheit zu begreifen, und sie vermöchte nicht über die abgezogenen Aussprüche eines bloß formellen Denkens in die innerste und lauterste Fülle des Lebens einzudringen, das am Ende so die Kunst, wie die Natur enthüllen soll. Sie wäre unfähig, das geheimnißvolle, in den Neigun-

gen und Leidenschaften Herz und Gemüth offenbarende Walten göttlichen Wesens zu erkennen, durch dessen Auffassung und Empfindung erst die Natur in allen ihren Erscheinungen begriffen, durchgeistert und zu einem Gegenstande geistiger Wiedergeburt durch die Kunst erhoben wird.

9. Wenn wir dabei die Lehren von den Trieben und Leidenschaften berührt haben, so ist nicht die Meinung gewesen, dieselben hier zu erschöpfen, sie aus ihrer innersten Natur abzuleiten, sie in ihrer Entfaltung und Erscheinung zu verfolgen, und ihr Verhältniß zum Wahren und Guten in das Einzelne zu bezeichnen. Die Untersuchungen darüber gehören andern Wissenschaften: der Physiologie, der Psychologie und Ethik an; aber daran müssen wir erinnern, daß sie in ihrer Wurzel und Natur mit dem Lautersten und Besten zusammenhängen, was uns die Wesenheit der Dinge offenbart, ja eine bestimmte Offenbarungsweise derselben sind. Sie werden darum auch der Gottheit beigelegt, wo diese menschlicher Anschauung nahe gerückt wird. Sie haßt und liebt, und ihr reinstes Abbild in menschlicher Gestalt: Christus, weint über den Untergang seines Volkes, den sein zukunftschauender Geist voraussieht. Er zürnt über die Falschheit der Pharisäer, und vertreibt im höchsten Unwillen die Entweiher des Tempels mit der Geißel aus den heiligen Hallen.

10. Wie entschieden wir aber auch auf diesem Gebiete des Lebens und seiner Thätigkeit die Idee seiner Einheit und seiner durch alle Bildungen und Erscheinungen der Natur heraufgehenden Analogie und innern Uebereinstimmung festhalten; sind wir doch auf der andern Seite genöthigt, die unermeßliche Ueberlegenheit alles dessen, was davon in dem

Menschen zur Vermittlung kommt und sich offenbart, über Alles anzuerkennen, was auf dem niederen Gebiete der Geschöpfe, selbst auf dem ihm zunächststehenden der begabtesten Thiere davon wahrgenommen wird.

Die Seele ist schon in der Pflanze durch Empfindungsfähigkeit angedeutet. Bereits Empedokles nahm in ihr geschlechtliche Erscheinungen an*), welche neuere Forscher bis in das Einzelne enthüllt haben. Dieses Psychische steigert sich durch die animalische Stufenleiter herauf zugleich mit dem Organismus, durch den es sich vermittelt und offenbart, immer reicher, tiefsinniger und bedeutungsvoller, und wird im Menschen zum Geist verklärt. Zu Folge dieser Verklärung erhebt sich die Summe der Naturlaute zur menschlichen Sprache; das bewußtlose Wollen zu einem selbstbewußten Willen; die Thätigkeit zur Handlung. Aus allen aber entsproßt als höchste Frucht des Denkens und Wollens das Selbstbewußtseyn der Freiheit, welche sich als unabhängig von dem Zwange des natürlichen Gesetzes, aber als abhängig von den höchsten Ideen und ihren Gesetzen unterworfen erkennt. Allerdings bleibt dem Menschen das tiefe Gefühl, daß er sich dieser Unterwerfung entheben, sich auch gegen die Ideen und ihre Gesetze freistellen kann; aber damit hebt er sich selbst auf, unterwirft sich dem Zwange der natürlichen Gewalten. Er ist der dämonischen Macht dienstbar geworden, oder, wie es die konkrete mittelalterlich-christliche

---

*) Aristot. *περὶ φυτῶν* zu Anfang: (*Ἐμπεδοκλεῖ*) *γένος ἐν τούτοις κεχρυμμένον ἐδόξασεν εἶναι.* Das Bruchstück seines Verses, wie es hier angedeutet liegt, wird wohl *ἐν τούτοισι γένος κεχρυμμένον εἶναι* gewesen seyn, was sich durch Vorsetzung von *φαίης κ'* zum Hexameter ergänzen ließe.

Anschauung ausdrückt: „er hat sich mit seinem eignen Blute dem Teufel verschrieben.“

11. Auf jenem höheren Gebiete selbstbewußter und vernünftiger Handlungen erscheinen auch die Triebe, Neigungen und Abneigungen, denen wir in der Sphäre der allgemeinen animalischen Thätigkeit begegnen, in höherer Potenz: die Liebe erhebt sich vom Sinnlichen, und erscheint als Liebe zu edlen Bestrebungen, zum Guten, zum Wissen, zur Kunst, zur größeren Gemeinschaft der Stadt, des Vaterlandes; zu Ruhm und Ehre, in welchen überall als in vermittelter Form, die höchste und reinste Liebe der Idee selbst, zu dem Wahren, dem Schönen, dem Sittlichguten, und zuletzt zu Gott als dem höchsten Inbegriff des Guten hervortritt. In dieser Lebensfülle wird sie zur überirdischen Sonne, welche ihre Strahlen beleuchtend und wärmend über die geistige Welt so energisch und belebend, wie die irdische über die Schöpfung ausgießt, ihre Entfaltung aus edlen Keimen hervortreibt, entwickelt, und zu dem Inbegriff menschlicher Thaten und ihrer Erfolge gestaltet, die als eine höhere Schöpfung freier Thätigkeit bald unter heitern Gestirnen, bald unter Kampf und Ungewittern durch die Zeiten heran sich im Innern zu mannigfaltiger Schönheit entfaltet.

12. Allerdings ist auch der, in die Gestaltungen dieser Schöpfung eingreifende, freie, und in dem Bewußtseyn seiner Freiheit auf sich beruhende und starke Mensch noch den Gewalten anheimgegeben, die in und außer ihm sein Wollen und Streben bedingen oder hemmen. Diese Hemmungen selbst aber liegen in den Gewalten der Natur und dem beschränkten Maaße menschlicher Kräfte; in den Schranken, welche sein Verhältniß zu den Seinigen und den Freunden, zu Ge-

meinde und Staat, und der Widerstreit von Pflichten und Obliegenheiten ihm stellt, und in den von ihm unabhängigen Verkettungen der Ursachen und Wirkungen menschlicher und natürlicher Dinge; doch, wie zahlreich und verwickelt auch jene Hemmnisse seyn mögen: in jedem durch sie gezogenen, auch noch so engen Kreise, ist für ihn noch ein Kampfplatz freier Selbstbestimmung; und je weiter und umfassender jener Kreis gezogen, je größer die Fülle der Mittel ist, die er ihm zur Verfügung stellt, oder zur Einwirkung und Gestaltung unterwirft: desto größer ist seine That, desto weitergreifend in ihrer Wirkung. Zwar bleiben auch der höchsten Macht und Thatkraft des Menschen, und der höchsten Begünstigung des Glücks ihre Schranken gezogen, und innerhalb derselben thürmen sich die Hindernisse nicht selten zu der Größe des Handelnden und Wagenden, zumal da, wie Sophokles sagt: „ein großes Geschick einen nicht geringern Neid zu bestehen hat.“ Aber nirgends sind die Hindernisse so groß und mächtig, daß der Kampf dagegen nicht gegeben, die Möglichkeit des Erfolges schon im Voraus ganz abgeschnitten wäre. Sie können wohl seine physische Kraft, aber nicht die Macht seines Geistes überwiegen, der, eben weil er göttlichen Ursprungs, darum auch in seinen Mitteln unendlich ist. Je tiefer aber durch den Kampf er in seinem Innern aufgeregt wird, desto mehr wächst ihm die durch den Kampf erweckte Kraft und Gewalt. Alle edlen Leidenschaften steigen über ihr gewöhnliches Maaß, erweitern von Innen heraus seine Energie, und es entfaltet sich mit der Fülle zugleich die Lauterkeit seines Wesens, so daß sie in Entschlüsse und Thaten für die höchsten idealen Güter und Besitzthümer in uns und um uns übergeht, welche in ihren Unternehmungen und Voll-

bringungen die göttlich-menschliche Natur in ihrer erhabenen Schönheit gewahren lassen, und das empfängliche Gemüth mit Liebe und Bewundrung erfüllen.

13. Kann irgend Etwas in solchem Ringen der That die Kraft des Menschen über sich selbst noch hinausheben, so ist es der Gedanke, das Bewußtseyn seines Verhältnisses zu den höhern Mächten, zu seinem Gott oder zu seinen Göttern; das Gefühl seiner Abhängigkeit von ihnen; seine Pflicht, sie in sich und durch sich zu ehren, zu erheben und zu verherrlichen, dadurch aber sein Thun zu einem göttlichen Thun, seine Werke zu einer Darstellung des der Gottheit Würdigen zu gestalten. Darum trägt Alles, was der Mensch auf diesem Standpunkte geleistet hat, einen höhern und göttlichen Charakter; sein Thun und sein Wirken, seine That und sein Werk offenbart reiner als alles Andre göttliche Substanz und Natur. Die Religion, in dieser Beziehung gefaßt, ist zugleich die Erhebung des Menschen und die Mutter seiner größten Thaten und gotteswürdigsten Werke; doch ist bei der Unvollkommenheit menschlicher Vorstellung von göttlichen Dingen, bei dem oft aus fernstem Alterthume stammenden barbarischen Charakter ihrer Ueberlieferung und dem Spiele der Leidenschaften, die, im Wahne: für Göttliches zu wirken, nur ihrem eigenen Drange genügen, solcher Thätigkeit nicht selten viel Schuld und Gräuel beigemischt. So ist, um nur dessen zu gedenken, schon der reine Geist der Propheten gegen die im Zorne, welche, um dem Gotte zu gefallen, ihm ihre Kinder schlachten, Knaben besonders, und Lucretius, welcher das Opfer der Iphigenie schildert, ruft entrüstet aus:

Tantum religio potuit suadere malorum!

14. Wie aber einem jeden Individuum zu der Energie

und Fülle der Kraft auch das Maaß eingepflanzt ist, durch dessen Einhaltung der Organismus zu der ihm bestimmten Vollendung gelangen und seine Zwecke erfüllen kann, so auch dem menschlichen Geiste in dem, was man im weitesten Sinne sein Gewissen nennen kann; ein Wissen, das noch vor dem Sichseinerselbstbewußtwerden unmittelbar und unbedingt fühlt, und durch das Gefühl weiß, wo die Grenze liegt, welche nicht zu überschreiten ist, und das sich in dem Zustande des Selbstbewußtseyns als Mäßigung der Gemüthsregung, als Besonnenheit und Sinn für das innerlich und äußerlich Ziemende ausbildet, allen diesen Lebenserscheinungen der geistigen Wesenheit fürwährend als inneres und sicheres Gesetz und als Stimme zu Grunde liegt, welche sich auch im Sturme der Leidenschaften nicht selten vernehmen läßt, und das prüfende Gemüth aus ihrem Wogenschlage zum Hafen führt.

15. Damit haben wir beschlossen, was über das unermeßliche Gebiet menschlicher Thätigkeit zu sagen war, insofern es darauf ankam, seine Erscheinungen und Leistungen aus dem Selbstbewußtseyn und der Freiheit herzuleiten, in ihren Beziehungen auf den Inbegriff höherer und idealer Güter, und unter dem Schirme des Gewissens, das ist, als Offenbarung lauterer Wesenheit: als reine und höchste Schönheit darzustellen. Ihr Reich steht dem der Natur, die überirdische, geistige oder ideale Schönheit der irdischen, sinnlichen und realen mehr zur Seite, als entgegen, so daß die ganze Fülle idealer Schönheit des Gemüthes am lautersten, klarsten und ergreifendsten in dem Ausdrucke menschlicher Gestalt, menschlichen Antlitzes, zumal des Auges, hervorleuchtet. In beiden ist Offenbarung der Wesenheit durch die

Form; daher ist alle irdische Schönheit, so erhaben, so aus dem tiefsten Borne höherer Wesenheit sie geschöpft seyn mag, doch nur ein Abglanz von der idealen, aus dem Geiste geboren, und allein mit dem Geiste zu ergreifen. Diese ist aber jene Schönheit, von welcher Plato sagt, daß, könnte sie mit irdischen Augen gesehen werden, sie die Gemüther der Menschen mit einem heiligen Wahnsinne erfüllen würde: es ist die Schönheit der Tugend.

§. 11.

Von der Verschiedenheit der Alterirung und den Gegensätzen auf dem Gebiete des Wahren, Schönen und Guten.

1. An die Lehre von den Zuständen der Schönheit der Natur und des Geistes schließt sich die von der Alterirung oder Verderbniß derselben durch äußere und innere feindselige Wirkungen, und in Folge davon die Lehre von dem Erscheinen ihrer Gegensätze.

2. Entgegengesetzt aber ist dem Wahren das Falsche, dem Schönen das Häßliche, dem Guten das Böse.

3. In der Natur wird das Wahre alterirt und in sein Gegentheil verwandelt, wenn die Substanz durch das ihr Widerstrebende gleich im Keime zerstört, und das Individuum dadurch um die Möglichkeit reiner Entfaltung seines Organismus gebracht wird, wie es bei allen Zeugungen krankhafter Individuen auf dem ganzen Gebiete organischer Schöpfung der Fall ist.

4. Ist auch der Keim lauter und gesund, so kann doch bei seiner Entfaltung die von ihr bedingte Schönheit des In-

dividuums durch mangelhafte oder schlechte Nahrung, durch ungünstige Einflüsse der Elemente und Versäumnisse noch gestört werden, so daß es die in ihm ruhenden Eigenheiten nicht rein entwickeln kann. Auch wird dann das Individuum weniger schön, unschön, oder, bei gänzlicher Verdunklung der ihm bestimmten Form, häßlich. So das Mineral, wenn es in seiner Krystallisirung gehemmt, oder aus ihr gelöst, oder zerklüftet oder zerrieben wird. Es verliert in Folge davon ganz oder zum Theil seine Wohlgestalt, und geht in zerklüftetes Gestein, in Staub oder in Schlamm über, und verfällt dem großen Vorrathe, aus dem die Natur oder die Kunst die Stoffe zu ihren Formen schöpft. So das Wasser, wenn es durch Mischung oder Verschlammung; wenn es durch Verwesung die Reinheit seiner Erscheinung verliert — es wird zur Lache, und als solche zum Stoffe neuer Zeugungen und Gestaltungen.

3. Doch wird mit der Alterirung die Schönheit nicht aufgehoben. Der Baum bewahrt in jedem Alter seines Lebens eine ihm eigenthümliche Schönheit, und die Eiche, wenn sie sich nach vielen Jahrhunderten noch in geschwächten Zweigen ausbreitet, zeigt, wie der lateinische Dichter es nennt, eine veneranda senectus, eine Schönheit, der das Ehrwürdige beigemischt ist. Diese Schönheit des perennirenden Gewächses alterirt sich jährlich durch das Fallen der Blätter und die Entlaubung der Aeste, oder durch Krankheit der Rinde und Verkrüpplung der Zweige; durch das Verdorren und Abfallen einzelner Theile, durch gänzliches Absterben oder gewaltsame Zerstörung. Aber sie erzeugen sich theilweise oder ganz bei der Wiederkehr schöpferischer Entwicklung der Natur.

6. Nicht anders ist es bei den Gestalten der Thiere, und bei der edelsten, das Siegel der höchsten Ideen tragenden Gestalt des Menschen. Auch sie behauptet das Wesentliche ihrer Schönheit, und dieses wird nicht aufgehoben durch die Verschiedenheit nach Racen und Völkern, auch nicht durch die Verschiedenheit in den einzelnen Racen, welche durch den ganzen Bau und die Besonderheit der Glieder, z. B. durch das Haar, das schwarze, braune und blonde, und durch die ihm entsprechende Farbe des Auges: die dunkle, braunlichte (caeruleus) und blaue, in einer Weise sich unterscheiden, daß dem dadurch bedingten Typus oder Charakter gemäß alle Gliedmassen ausgebildet sind. Was bei dieser Verschiedenheit sich als untergeordnet oder geringer darstellt, ist darum nicht unschön oder alterirt, sondern nur schön in besonderer Weise. Es ist ebenso bei jedem Individuum in den verschiedensten Stufen seines Alters. Die Schönheit des Kindes entfaltet sich zunächst in seinen Augen, in seinem Lächeln und der Zierlichkeit seiner Formen; sie entfaltet sich auf verschiedene Weise in der affektlosen Anmuth des Knaben, in dem energischen Gepräge des Jünglings, in der Würde des Mannes, und schimmert noch in der Ehrwürdigkeit des Greises. In ähnlicher Weise beim weiblichen Geschlechte, obwohl in verschiedenem Charakter, welchen die Römer als venustas (Anmuth) der dignitas (Würde) des Mannes entgegenstellten.*) Auf jeder Stufe und in jeder Gattung und Art kann sie durch Gunst der Umstände, durch naturgemäße Pflege und

*) Quum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas, venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem. Cic. de off. I, 36 §. 130.

selbst durch harmonische Bildung des Geistes entwickelt werden, den die Form in jeder Weise zurückstrahlt, und der überall als die tiefste Kraft und Wurzel den Bildungen zu Grunde liegt.

7. Daneben aber alterirt sie sich auf jeder Altersstufe und in mannigfaltiger Weise durch Störung der Entwicklung, Mangel an reiner Luft, an Licht, Sonne, erforderlicher Nahrung, Bewegung und Pflege; durch Entbehrungen, Versäumnisse, Schwächungen oder Krankheiten; durch das Hervortreten und den Ausdruck schlechter Gewohnheiten, Neigungen und Leidenschaften, welche sich im Organismus abdrükken, und nicht nur im Blicke und in den von ihnen durchfurchten Zügen, sondern selbst in Stellung, Haltung und Gang, ja in jeder Bewegung dem Kundigen sich offenbaren.

8. Gesteigert wird diese Alterirung, wo der fehlerhafte oder der verkommende Keim des Organismus zur Mißgestaltung umgewandelt wird; doch auch hier kann der Geist noch mächtig seyn, mildernd und verschleiernd. Ein Kopf des Sokrates wird ungeachtet seines faunischen Ausdruckes doch durch vorscheinenden Verstand und höhere Güte erfreuen. Ein marmorner Kopf des Aesopus in der Villa Albani, das Werk eines unbekannten griechischen Meisters von höchstem Verdienst, obwohl derselbe durch Form und Ausdruck auf die Verkrüppelung des Leibes zurückweist, und den peinlichen Zug enthüllt, der den Krüppelhaften oft eigen ist, entfaltet doch eine solche Feinheit und Sinnigkeit des Ausdrukkes, ist so durchaus geistig, daß das Edle des Gemüthes siegreich die gebrechliche Form überstrahlt.

9. Wo aber die übeln Leidenschaften noch die entstellte Form erfüllen, da ist volle Häßlichkeit, in der oft kaum noch ein schwacher Strahl göttlichen Lichtes leuchtet.

10. Ist zu Folge dieser Alterirung auf dem Gebiete der organischen Natur das Wahre zum Falschen, das Schöne zum Häßlichen entstellt, so tritt in der Durchdringung beider statt des Guten das Schlechte in dem Maaße ein, in welchem jene Alterirung überwiegt.

11. Gehen wir auf das Gebiet des Geistes und Gemüthes über, um auch hier die Alterirung und die Erscheinung der Gegensätze nachzuweisen, so ist vor Allem zu erwägen, daß die Vollkommenheit, Schönheit und Tüchtigkeit menschlicher Natur, auch ohne daß noch Entartung in dem Individuum hervortritt, doch durch die Beschränktheit, Eigenthümlichkeit und den Charakter des Individuums eben so bedingt und nach Umständen beschränkt ist, wie das physische Gewächs seines Leibes nach Ländern, Klima, Geschlechtern und Lebensaltern; wodurch die verschiedenen Charaktere der Völker, der Geschlechter, der Lebensalter, z. B. des Knaben, des Jünglings, des Mannes und des Greises, jeder mit besonderen Schwächen neben den Vorzügen bedingt werden.

Daneben stellen sich die Verschiedenheiten der Gemüthsarten oder Temperamente, so genannt, weil man sie von den besondern Mischungen des Stofflichen in dem Organismus ableitet, das Sanguinische, Cholerische, Phlegmatische, und die andern sittlichen Verschiedenheiten, welche durch Lebensweise und Geschäfte, durch Umgang, Gewöhnung, selbst durch Glaube und Religion hervorgebracht werden. Wir gewinnen dadurch eine Uebersicht der geistigen genera, species und individua des menschlichen Geschlechtes nach ihren Charakteren, ohne noch in das eigentliche Gebiet der Entartung eingetreten zu seyn.

12. Diese erscheint, wenn das Gute und sein Aus-

druck: das Sittliche und seine Triebe sich in das Gegentheil ihres Wesens umsetzen; sofort entfaltet sich als Gegensatz des Sittlichguten neben der Neigung Begierde, Habsucht, Geiz; neben der Liebe Eifersucht; neben dem Wohlwollen Neid; neben der Besonnenheit und Klugheit List und Verschlagenheit; neben dem Vertrauen Mißtrauen.

13. Das Sittlich-Schöne alterirt sich sofort in das Sittlich-Häßliche, wenn statt des Reinen und Lauteren oder der sittlichen Wahrheit sich jenes Unlautere und Unreine oder ganz Verderbte in Aeußerungen und Handlungen, als Lüge und Betrug, Tücke und Rache offenbart; ebenso, wo Rohheit, Gefühllosigkeit oder irgend etwas Anderes hervortritt, was durch seine Erscheinung das Gefühl des Sittlich-Schönen und Geziemenden verletzt.

14. Das Gute schlägt dadurch in sein Gegentheil um, oder das Böse kommt statt dessen in dem Maaße zum Vorschein, als ein durch jene Neigungen, Begierden und Leidenschaften und ihre Aeußerungen in Wort und That verunstalteter Charakter des Individuums sich offenbart, und ihre Entartung den Menschen so durchdrungen hat, daß in ihm die ursprüngliche Idee sich verdunkelt, und er der Herrschaft dämonischer Gewalten hingegeben ist, sich als einen Ausdruck derselben darstellt.

15. Auch hier ist eine große und mannigfaltige Stufenleiter des Bessern und Schlechtern anzuerkennen, und damit eine Verschiedenheit der Beurtheilung sittlicher Zustände und Eigenthümlichkeiten. Die Jugend, selbst geistig gesunder und frischer, als häufig das Alter, aber noch ohne Erfahrung, hält die Menschen gemeiniglich für besser, als sie sind;

während das spätere Alter nicht selten sie für schlechter hält. Oft schlägt diese Meinung in Verachtung der Menschen um, und schon ein alter Weiser sprach aus: „οἱ πλεῖστοι ἄνθρωποι κακοί“, die meisten Menschen sind schlecht.

16. Andere erklären sogar die Menschen überhaupt für schlecht; eine seltsame Uebertreibung, da Jemand, der solche Ansicht äußert, nicht glauben wird, daß zufällig er besser als Andere sey. Die Menschenverachtung schließt nothwendig Selbstverachtung ein, wenn sie nicht in zufälliger Stimmung, sondern in erwogenem Urtheile beruht. Im Ganzen gilt die Ansicht, der schon Plato in Protagoras huldigt, daß die meisten Menschen sich in der Mitte zwischen dem Rein-Guten und Rein-Schlechten halten, und hier verschiedene Stufen einnehmen; der vollkommen Gute und vollkommen Schlechte jedoch schwer, vielleicht gar nicht zu finden sey. Sind aber das Schlechte und Häßliche so ineinander gedrungen, nach Substanz und Form ineinander übergegangen, daß alles Andre neben ihnen im Charakter ausgeschlossen oder aufgezehrt scheint, so wird die volle Häßlichkeit oder die volle sittliche Schlechtigkeit oder Bosheit und Verruchtheit eintreten.

§. 12.

Der Gegenstand, oder das Reich der Kunst, und der Inbegriff des durch sie Darstellbaren.

1. Indem wir die Erscheinung der Schönheit auf dem Gebiete der unorganischen und organischen Natur von dem einfachen Moose bis zur Schönheit des Menschen; hierauf die Schönheit im Gemüthe, und als das Gegenbild von jener

die höchste Schönheit im göttlichen Wesen gezeigt; sodann die Zustände, in welchen sie sich offenbart und mannigfach gestaltet, die Zustände der Ruhe und des Schweigens, der Bewegung und der Thätigkeit, und zuletzt der Handlung und des Kampfes und deren Quellen, die innern Regungen, Neigungen und Abneigungen, die Leidenschaften und über sie hinaus das Bewußtseyn des Höheren und der Ideen, und das Trachten nach ihnen und ihrer Realisirung erwogen; dann die Alterirung der Schönheit durch innere und äußere, ihr feindliche Kräfte, und die Erscheinung der Gegensätze: des Falschen, des Häßlichen und des Schlechten nachgewiesen, haben wir zugleich ihrer vollen und ganzen Ausdehnung, gleichsam vorbildlich die Welt der Kunst gezeigt, und den Blick in ihr Reich geöffnet; denn jene Welt der Erscheinung und des Geistes ist der Stoff und Vorwurf, welcher der Kunst für ihre Bildungen zu bewältigen und zu beherrschen gegeben ist, da ihr obliegt: das Schöne als die Erscheinung des Wahren, und in der Durchdringung beider das Gute zu bilden, wie es sich auf dem unermeßlichen Gebiete der sinnlichen und geistigen Natur in Gestaltungsfülle offenbart.

2. Darstellung der Natur in ihrer unendlichen Schönheit und Fülle, des menschlichen Gemüthes, seiner Regungen, Gefühle, Gesinnungen, Handlungen; und des göttlichen Waltens, so weit es menschlicher Kraft zu erreichen gegeben ist, sind demnach Vorwurf und Stoff der Kunst. Vorzüglich reich und ausgebreitet aber ist dabei das Gebiet menschlicher Bestrebungen und Handlungen, in dem es das Höchste und Größte umfaßt, dem der Mensch nachgetrachtet; was er gethan und gelitten, oder was er nach der frei schaffenden

Kraft in seinem Innern mit Liebe gestaltet hat; das ganze Schauspiel der über alle Länder, Völker und Zeiten ausgebreiteten menschlichen Bestrebungen, Begebenheiten und Leistungen liegt der Kunst hier aufgethan.

3. Darüber erhebt sich das ideale Gebiet des Ueberirdischen, wie es die Völker durch sinnbildliche Darstellungen des Göttlichen geschmückt und mit übermenschlichem Wesen erfüllt haben: seines Himmels. Weil in den Gestaltungen seines Olympus, möge er mit sinnlich-starken oder mit sinnlich-ätherischen Wesen erfüllt seyn, der menschliche Geist das Höchste, zu dem er sich aufschwingen kann, die vollkommensten Bilder der Weisheit, Macht und Güte geschaffen, oder in ihrer Unabhängigkeit von ihm anerkannt hat: so ist für die Kunst, die redende so gut wie die bildende, die Nothwendigkeit und zugleich die Möglichkeit ungewöhnlicher Erhebung und größerer Leistung gegeben, sobald sie sich selber das Gebot stellt, jene höheren Wesen der Wahrnehmbarkeit möglichst nahe zu bringen.

4. Obwohl aber der Künstler an die Ueberlieferung in göttlichen und menschlichen Dingen gebunden ist, ist ihm doch auch, da seine Nachahmung ein neues oder freies Schaffen seyn muß, die Möglichkeit gegeben, mit seinem Stoffe frei zu verfahren. Zwar soll er als Dichter die Sage, wie die Geschichte, in Ehren halten. Der größte Dichter des Alterthums diente wegen der seinen Meldungen beigelegten Verlässigkeit den Staaten bei ihren Streitigkeiten über Gebiet, später mehr als einmal zur Autorität. Ebenso gründet Strabo seine Beschreibung von Ländern und Oertern überall auf die Nachrichten des Homerischen Gesanges, soweit diese reichen, und so hat auch der größte Dichter der neuern Zeit, Shak-

speare, seinen historischen Charakteren ihre volle Wahrheit und Bedeutsamkeet gelassen. Es ist ein sehr zweideutiges Verfahren, wenn sie den historisch feststehenden Charakteren Gebilde ihrer Phantasie mit gleichem Namen unterstellen, wie z. B. Schiller thut, wo er den edlen und glaubensfesten Talbot als einen Freigeist in Verzweiflung und unter Verwünschungen alles höheren Bestrebens enden ließ.

Aber im Ganzen gestaltet der Künstler den ihm gegebenen Stoff, mit Benutzung des Gegebenen oder Ueberlieferten, wie er sich in seinem Geiste unter dem höheren Lichte desselben darstellt. Seine Kraft der Bildung ist eine frei waltende, und er kann darum sich den Stoff auch ganz unabhängig von dem Gegebenen, und da, wo dieses fehlt, selbst bilden, sey es, daß er Menschen oder höhere Wesen in Bewegung und Handlung setzt, diese aber im realen Grunde wurzeln läßt; oder phantastisch, und von den konkreten Gesetzen des Geschehenden frei gestaltet, wie es in der Göttersage, in der politischen Komödie des Aristophanes, oder im Mährchen, von Shakspeare im Sommernachtstraum, oder von den Malern in der Arabeske geschieht. Doch bleibt er überall den Gesetzen unterworfen, nach denen das Wahre als Schönes in Form und Erscheinung eintritt, nur daß er dabei die Bedingungen des Raumes und der Zeit als für das Wesenhafte im gegebenen Falle zufällig überschreitet, oder die Bildung des Organischen von den besondern Formen befreit, die es in den Individuen annimmt.

5. Daneben aber erhebt sich die Frage, ob und in wie fern die Kunst, deren Wesen in der Darstellung des Schönen ruht, sich herbeilassen soll, oder sich bestimmt fühlen kann, das Schöne auch in seiner Alterirung und die Ge-

gensätze desselben darzustellen. Hierüber ist Folgendes zu bemerken:

6. Sind die Gegensätze nur theilweise, einzelne Mängel, Schwächen, Fehler, so ist in ihnen, als in Beschränkung des Schönen, zugleich ein Theil der Unterscheidung oder des Charakteristischen gegeben, wodurch das Individuum als solches erkannt wird; sie tragen bei, die Eigenthümlichkeit zu bestimmen, in der durch dasselbe das Schöne, Edle, Große im Individuum erscheint, erkannt und dargestellt wird: und die Bedingungen und Beschränkungen dienen eben, die Besonderheit seiner Erscheinungen zu bezeichnen. Es kann sogar durch höhere Rücksichten geboten seyn, daß z. B. der dem Dichter gegebene Stoff nicht ein durchaus reiner und von der Alterirung unberührter sey.

So begehrt Aristoteles, daß der Charakter der in den Tragödien kämpfend oder untergehend dargestellten Personen nicht ohne irgend eine Schwäche, nicht ohne etwas Fehlerhaftes sey, weil dem Leiden des ganz Schuldlosen und Reinen etwas Gefühlverletzendes einwohnt (*οὐ γὰρ φοβερόν, οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν.* Aristot. Poët. *κ.* 13.). — So hat Aeschylus den Prometheus, der, obgleich Wohlthäter der Menschen, und gerade weil er ein solcher war, von Zeus an den Felsen gebracht wird, den Titanen mit einem unbändigen Trotze ausgerüstet, durch den er den Kroniden herauszufordern scheint. Aus demselben Grunde wird Agamemnon, welcher, als Eroberer von Troja heimkehrend, an seinem Heerde von der treulosen Gattin ermordet wird, nach seinem eignen Ausspruche bei Homer „wie ein Stier an der Krippe“, als leichtsinnig dadurch bezeichnet, daß er der Klytämnestra in Kassandra die Nebenbuhlerin in

das Haus führt; und der Untergang des Ajax wird von Sophokles durch den Trotz begründet, den er gegen die Götter, und namentlich gegen die Pallas Athene gezeigt hat. Selbst Antigone bei Sophokles, so lauter in ihrem Innern und erhaben, ist nicht ohne Schroffheit und herbes Wesen, welches sie gegen Kreon und noch mehr gegen ihre Schwester offenbart.

7. Ferner kann das Schlechte, kann List und Trug, Rache und Groll zur Darstellung durch den Dichter kommen, insofern durch das Einwirken dieses Stoffes das Schöne, Edle und Große zur Bewegung gebracht und getrieben wird, sich im Kampf zu enthüllen und zu verherrlichen. Die Erscheinung der Gegensätze wird hier Gegenstand der Behandlung der Kunst dadurch, daß nur im Kampfe mit demselben das Edle sich in besonderer Weise verherrlichen kann.

8. Doch ist in dieser Beziehung des Schlechten Maaß zu halten, welches bei den Alten hauptsächlich Euripides überschritten hat, der nicht selten ein Uebermaaß schlechter Gesinnungen über seine Personen und Stücke ausbreitet. — So bemerkt schon der alte Erklärer zum Orestes: das Stück gehöre zu denjenigen, die auf der Bühne Beifall finden; sey aber in den Charakteren *sehr schlecht*; denn außer dem Pylades seyen alle *Nichts werth*. *)

9. Endlich kann das Häßliche oder Schlechte an sich Gegenstand einer ästhetischen Darstellung in der zeichnenden, wie in der redenden Kunst werden, insofern es durch die Kraft des Gegensatzes gegen das Schöne zugleich als das

*) *Τὸ δρᾶμα τῶν ἐπὶ σκηνῆς εὐδοκιμούντων· χείριστον δὲ τοῖς ἔθεσι· πλὴν γὰρ Πυλάδους πάντες φαῦλοι ἦσαν* (vielleicht *ἐφάνησαν*).

Lächerliche erscheint, und als solches aufgehoben und vernichtet wird. Die Darstellung ist sofort im Dienste des Schönen, das durch sie in der Darstellung des Häßlichen durch die Kraft des Gegensatzes und durch Aufhebung desselben erkannt wird, wie z. B. in der Musik der Satz durch die Dissonanz und ihre Auflösung zu einer reicheren Harmonie gelangt. Dazu nimmt sie an dem Schönen auch insofern Theil, als die Fülle eines höheren Genius sich über das Gebilde selbst auf diesem Gebiete ausbreitet. So behandelt Homer den Thersites; er ist auch häßlich von Gemüth, voll Neid gegen die Könige, voller Prahlerei und Feigheit. Dieser sein Charakter wird in der Rede, die Homer ihn vortragen läßt, auf höchst ergötzliche Art dadurch auf die Spitze getrieben, daß, nachdem dieser Unhold im Laufe seiner Schmähungen die Achäer als Feiglinge, Achäerinnen, nicht mehr Achäer, geschildert, das Ende dieser Tirade in eine Ermahnung zur Flucht ausgeht. *) Auch ist der Eindruck seiner Verwerflichkeit so allgemein, daß, als er unter den Streichen des Odysseus sich krümmt, Alle über ihn in herzliches Gelächter ausbrechen.

10. Das ist auch das Gebiet der alten Komödie des Aristophanes. Sie stellt das Gebrechliche als das Lächerliche

---

*) ὦ πέπονες, κάκ' ἐλέγχε', Ἀχαιΐδες, οὐκ ἔτ' Ἀχαιοί, —
Οἴκαδέ περ σὺν νηυσὶ νεώμεθα — — Il. β.

Der König, verstellt zur Flucht rathend, hatte die Sache mit dem rechten Worte bezeichnet: φεύγωμεν σὺν νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν — um durch das Gehässige der Verstellung von der Sache abzuhalten, und das Volk zum Bleiben und zum Kampfe zu bestimmen. Thersites will die Sache, die Flucht vor Arbeit und Gefahr, verhüllt sie aber durch das mildernde Wort: οἴκαδέ . . . νεώμεθα. Scholion: καὶ τὸ φεύγωμεν διὰ τοῦ νεώμεθα ἰάσατο.

hervor, um es als solches aufzuheben und zu vernichten, und dadurch der alten Art und Sitte und der mannhaften Gesinnung der Kämpfer bei Marathon Raum zu verschaffen.

11. Ebenso kann die Schlechtigkeit durch Eigenschaften, die Wohlgefallen erregen, mit dem Schönen verkehren. Auf diesem Grunde ruht die Darstellung des Fallstaff bei Shakspeare. Der Dichter schildert ihn als einen Ausbund von Feigheit, Lüge, Betrug und Gefräßigkeit, zugleich als feiste Mißgestalt; aber er stattet ihn mit einem unzerstörbaren Humor und einer nie versiegenden Quelle des Witzes aus. Fallstaff selbst sagt von sich: er sey nicht nur selbst witzig, sondern mache, daß auch Andre an ihm witzig werden. Dazu zeigt er viel Selbstkenntniß, Klugheit und richtige Beurtheilung Anderer, so daß dadurch zusammen das Schlechte seines Wesens seltsam verhüllt, und seine Darstellung, getragen von dem tiefen und reichen Geiste des Dichters, von großer ästhetischer Wirkung wird.

12. Es gilt auch auf diesem Gebiete, daß die Kunst, insofern sie die Anmuth zur Seite hat, Alles, auch das Widerwärtige, mit ihrem Schleier verhüllen, und es durch ihre Mittel in den reinen Aether des Wohlgefälligen erheben kann, ohne darum das Schlechte selbst zum Gegenstande der Billigung zu machen. So ergießt sich der erheiternde und verklärende Geist des komischen Dichters über alle barocken und verkehrten Gestalten, die er bildet, und Aristophanes namentlich breitet noch außerdem über seine Gebilde die poetische Anmuth und die Fülle lyrischer Dichtung gleich einem reinen Aether aus, in welchem die verwunderlichen Gebilde seiner Persönlichkeiten sich in voller Klarheit und Ergötzlichkeit bewegen.

13. Endlich kann die edle Gesinnung sich das unbedingt Häßliche und Schlechte zum Gegenstande des unmittelbaren Kampfes machen; es ist dann das Ringen des Edlen und Sittlich-Schönen mit dem Schlechten zum Behuf seiner Vernichtung nicht mehr, wie vorher, durch Beiziehung des Lächerlichen, wiewohl auch dieses nicht ausgeschlossen ist, sondern unmittelbar, indem die Kunst dem Schlechten ohne Weiteres zu Leibe geht. Auf diesem Gebiete bewegt sich die spätere ernste Satire der Römer, z. B. des Juvenal, der die Fäulniß des römischen Wesens und Lebens aufdeckt und das Ruchlose durch die drastische Kraft seiner Darstellung und die Schläge seines Unmuthes zu vernichten trachtet. Es ist also weniger die Darstellung des Schlechten, als vielmehr der Kampf des Edlen gegen das Schlechte, der hier von dem Dichter in eigner Person übernommen wird, und darum als ästhetisch berechtigt erkannt werden muß. Nur das unbedingt Falsche, Häßliche und Schlechte, insofern es ohne jene Beimischung des Guten und ohne solche Beziehung auf dasselbe als ein an sich der Anschauung würdiger Gegenstand behandelt würde, läge außer den Grenzen des Darstellbaren. Ein Bestreben, durch seine Darstellung die Begierde, Unsitte, die Leidenschaften unter der Form des Angenehmen zu erregen, wäre verwerflich; ein Wohlgefallen daran wäre rein dämonisch, und mit dem Teufel kann die Kunst nur unter gewissen Bedingungen verkehren.

Uebrigens versteht es sich von selbst, daß, obgleich diese Betrachtung hauptsächlich durch Beispiele aus der Poesie erläutert wurde, sie sich auf das ganze Gebiet der Kunst erstreckt, und auf die Bestrebungen der Mimik, Skulptur und Malerei gleiche Anwendung findet. Eine jede Kunst, insofern

sie die Alterirungen und Gegensätze des Schönen in ihre Darstellung aufnehmen kann, steht unter demselben Gesetze, welches die Bedingungen und Beschränkungen vorschreibt, unter denen solches allein geschehen kann.

§. 13.

Von dem Prinzipe der Kunst.

1. Nachdem wir gezeigt, was die Kunst darstellen soll, haben wir näher zu entwickeln, in welcher Weise oder nach welchem Prinzipe ihre Darstellung des Schönen geschehen soll.

2. Es ist eine alte Lehre, deren wir oben gedachten, daß ihre Darstellung eine Nachahmung sey: μίμησις, ihr Werk μίμημα, der Künstler selbst ein μῖμος, so daß er gleichsam eine Person, eine Maske anzieht (induit personam), hinter der sein eigenes Wesen sich verbirgt. Indeß schon im Alterthume war diese Lehre dem Mißverständniß ausgesetzt. Zu Folge dessen betrachtete man die Nachahmung als etwas Aeußeres, als ein simulare und dissimulare; als einen Akt, bei welchem, als einer Art Copie, das Innere nicht weiter, wenigstens nicht wesentlich verkehrt.

3. So wäre der Maler Nachahmer der Natur, wie es jener Bauer verstand, der auf dem Felde einen Maler eine Baumgruppe zeichnen sah, und einem andern Bauer, der ihm näher stand, zurief, nachzusehen, was der Mann thue? Dieser trat dem Maler nahe, sah ihm über die Schulter und rief darauf dem Nachbar zu: er schreibe die Bäume ab!

In ähnlicher Weise wäre der Dichter ein Nachahmer der Gefühle, der Gedanken, der Gesinnungen eines Andern, wenn er sie als etwas ihm Gegebenes, nicht aus ihm selbst Herausgetretenes wiedergäbe oder kopirte. Der Mime selbst, der von dem Nachahmen den Namen hat, wäre darum der treuste Ausdruck der Kunst, und bliebe bei dieser Ansicht, doch ohne innern Verkehr mit dem Wesen der Person, deren Art er annehmen sollte.

4. Diese ganze Ansicht reicht also nicht über das Wiederholen sichtbarer Gegenstände oder gegebener Gedanken und Gefühle; nicht über den Begriff des Abkonterfeiens und der dadurch bedingten Fertigkeit hinaus, die aber darum noch keine Kunst ist, und als Fertigkeit nicht ohne Weiteres mit ihr verkehrt.

5. Daneben wurzelt schon in Plato eine andere Vorstellung, nach welcher das Nachahmen mehr in das Innere gewendet und als ein Wiedererzeugen, als ein γεννᾷν und ἀναγέννησις, als ein Schaffen, Gebären und Wiederschaffen bezeichnet wird.

6. Die erste Schaffung ist dann die göttliche, aus der Fülle der Wahrheit und Wesenheit hervorgegangen; die Schaffung des Dichters eine Wiederholung derselben in menschlicher Weise. Auch er sagt als Bildner oder als Dichter: „Laßt uns Menschen schaffen, ein Bild, das uns gleich sey."

7. Sofort wird seine Thätigkeit ein Schaffen aus dem Geiste, eine Mittheilung des Geistes an das Werk, und in Folge davon eine Belebung desselben, wie es von Gott heißt Gen. 2, 7: „Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm einen lebendigen Athem in seine Nase, und also wurde der Mensch eine lebendige Seele."

8. Das Zeichen dieses Schaffens ist, wie in der ganzen Schöpfung, so auch hier das Leben; und das Werk wird zum Kunstwerke durch die lebendige Seele, welche der Meister ihm einhaucht.

9. Nach dieser Ansicht, welche sich bald als eine tiefere ankündigt, und der Kunst als Prinzip das eigentliche Schaffen, τὸ γεννᾷν, τὸ ποιεῖν, anweist, ihr Werk aber als einen μῖμος im höheren Sinne, als ein Gegenbild des göttlichen Werkes zeigt, setzt Gott als den höchsten und größten Künstler voraus, insofern er Weltschöpfer ist; und Plato hat ihn darum als solchen den δημιουργός oder den Künstler genannt. Wie die Welt mit dem Geiste Gottes, so soll die Welt des Künstlers mit der Fülle seines Geistes ausgestattet und von ihr durchathmet seyn.

10. Wir finden diese Weise der Betrachtnng, welche die Kunst mit dem reinen und geistigen Schaffen in Verbindung bringt, und ihr Wesen in der Mittheilung eines höhern, geistig Lebendigen setzt, bei allen ursprünglichen Völkern klar und deutlich ausgesprochen. So wird in dem 2ten Buche Mosis 31, 1 beim Baue der Stiftshütte und der Bundeslade, welche mit Cherubim, Kleidern und Geräthen, mit Arbeiten in Holz und edlen Metallen sollte geschmückt werden, in Bezug darauf Jehovah also redend eingeführt: „Siehe! ich habe mit Namen berufen Bezaleel, und habe ihn erfüllet mit dem Geiste Gottes, mit Weisheit und Verstand und Erkenntniß und mit allerlei Werk, künstlich zu arbeiten in Gold, Silber und Erz, künstlich Stein zu schneiden und einzusetzen und künstlich zu zimmern, und in Holz zu machen allerlei Werk.“

Aehnlich im sechsten Vers, wo noch der Name des

Ahaliab beigezogen wird: „Ich habe allerlei Weisheit in ihr Herz gegeben, daß sie machen sollen Alles, was ich geboten habe."

11. In ähnlicher Weise sind die Propheten und die Urheber der Psalmen mit göttlichem Geiste erfüllt, und was sie verkünden, ist Gottes Wort.

12. Derselben Ansicht huldigen die Griechen, insofern sie Götter als Vorsteher und Verleiher der Künste darstellen: Apollo und die Musen, Prometheus und Hephästos oder Pallas Athene, und die Gabe der Kunst von ihnen ableiten. Pindarus dichtete nach Aristides (orat. T. II. S. 105): daß Zeus bei seiner Vermählung die Götter frug, ob sie noch einer Sache bedürften; diese aber gebeten haben: er solle ihnen noch göttliche Wesen schaffen, diese großen Werke und seine ganze Schöpfung mit Reden und Gesang zu schmücken; „da habe er Apollo gezeugt und die Musen". Den Göttern selbst also war es nicht hinreichend, daß sie, den Zeus bei gastlichem Gelage umgebend und die Pracht seiner Werke vor Augen habend, ihrer Seligkeit und dieses Genusses sich erfreuten; und sie begehrten andere Götter, die alles Dieses in ihrem Geiste zusammenfassen und ihnen zur Beschauung darstellen, dadurch aber zum vollen Gefühl und Bewußtseyn bringen könnten; eine Anschauungsweise, in welcher die Göttlichkeit und zugleich die besondre Natur aller Kunst ebenso erhaben als klar ausgesprochen ist. Sofort werden die Dichter, nicht nur die Sänger der Orakel, nicht nur die Pythia, sondern auch die Sänger menschlicher Thaten als solche geschildert, welche die Muse lehrt; und Demodokos in der Odyssee, aufgefordert, die Eroberung Trojas zu schildern, wird von dem Gotte erfüllt und erhebt sich,

den Gesang zu enthüllen: ὁρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο, φαῖνε δ' ἀοιδήν. Od. Θ. 499. Die Werke der Künstler werden deßhalb göttlichen Wesens voll, lebendig und beseelt genannt — est Deus in nobis. —

13. So achtete man die Werke des Dädalus, in dessen Namen sich die älteste Plastik der Griechen vereiniget, beseelt (ἔμψυχα), und Pindar bezeichnet die Bildsäulen der alten Künstler von Rhodus als gleich den lebendigen und wandelnden: ἔργα δὴ ζωοῖσιν ἑρπόντεσσι θ' ὁμοῖα κέλευθοι φέρον. Olymp 7, 21.

Dieses Wesenhafte der hellenischen Kunst wird auch von dem Dichter des am meisten praktischen Volkes im Alterthume, von Virgilius (Aeneis 6, 848), anerkannt, wo er griechische und römische Art einander entgegenstellt:

„Excudent alii spirantia mollius aere,
Credo equidem, vivo ducent de marmore vultus,
Orabunt causas melius, coelique meatus
Describent radio et surgentia sidera dicent —
Tu regere imperio populos, Romane, memento!
Hae tibi erunt artes: pacisque imponere morem
Parcere subjectis et debellare superbos.“

14. Daraus ist klar, wodurch ein Werk zu einem Kunstwerke, zu einem solchen wird, das das Wahre in der Form als das Schöne, und in ihrer Durchdringung als das Gute offenbart: es geschieht durch die Seele, den Geist, der ihm von dem Künstler eingehaucht wird, der in Folge davon in ihm waltet und zu athmen scheint. Wo dieses, wo der Geist fehlt, ist das Wort kalt, trocken oder todt. Das Leben ist das allgemeine Zeichen des Schaffens, wie in der Natur, so in der Kunst.

15. Der musikalische Künstler kann Ton an Ton, Me-

lodie an Melodie reihen; weiß er nicht in ihre Verbindung den Zauber des Gefühls und damit des Lebens zu legen, so bringt er kein Tonkunstwerk zu Stande, so wenig wie derjenige, welcher den Tonsatz des Andern beim Vortrage nicht mit neuem, mit seinem eigenen Geiste, Gefühl und Leben zu durchdringen weiß. Das ist, was der deutsche Dichter von Arion sagt: daß die Zither in seiner Hand gelebt habe.

16. Dasselbe gilt von dem Dichter. Sein Werk kann in Bezug auf Stoff und Form tadellos seyn; es ist doch nur ein künstliches Werk, wenn es nicht von jener Wärme des Lebens durchdrungen wird, welche das Zeichen des Geistes ist, den der Künstler ihm eingehaucht hat.

17. Nicht anders verhält es sich mit der Darstellung des Mimen, des Pantomimen. Es muß sein eigenes Gefühl in die Bewegungen und den Ausdruck seiner Mienen einströmen, wenn sein Spiel lebendig werden, wenn es ergreifen und erschüttern soll.

18. Die Architektur kann Massen auf Massen fügen, sie gehörig ordnen und verbinden — ihr Werk bleibt kalt, erhebt sich nicht über Richtscheit, Zirkel und Winkelmaaß, wenn nicht den Urheber eine bestimmte Idee erfüllt und erhoben, und er mit derselben und in ihr die Massen mit seinem Geiste durchdrungen hat, so daß sie leben, daß aus ihnen der Geist spricht, wie aus dem hellenischen Tempel, oder einem christlichen Dome deutscher Bauart.

19. Vollkommen in gleicher Weise werden Statuen, Gemälde kalt seyn und gleichgültig lassen, nur als Werke der Technik, nicht als Kunstwerke gelten können, wenn ihre Formen nicht von jenem innern Leben des Geistes durch-

drungen sind, was allein vom Geiste kommen kann. Dasjenige Werk aber steht am höchsten, in welchem dieses Leben sich in der vollendetsten Form offenbart. Ein Antlitz, durch Heliographie wiederholt, behält, ungeachtet aller mikroskopischen Genauigkeit und Treue den Charakter des Todten und des Leblosen; es fehlt ihm der frische Hauch menschlichen Lebens, von dem es durchdrungen seyn muß, um zu erregen und Theilnahme zu erwecken.

Ein Werk der Malerei oder der Poesie kann in den Formen sogar unvollkommen, und gleichwohl ein Kunstwerk von hohem Range seyn, wie die Bilder des Fra Angelico da Fiesole, besonders die schlichten Freskobilder, mit welchen er in San Marco zu Florenz die schmucklosen und verbräunten Mauern des Corridors und der Zellen geschmückt hat. Ungeachtet ihrer Mangelhaftigkeit in der Form dringt doch aus ihnen die ganze Innigkeit seines religiösen Gefühles und sein gottergebener Geist hervor. Dagegen werden Werke akademischer Gewandtheit und vollkommener Technik kalt lassen, wenn sie ohne jenes innere Leben ausgeführt sind; sie sind mehr akademische Studien, als wahre lebensvolle Bilder.

20. Mit dieser Ansicht über das Prinzip der Kunst werden wir im Stande seyn, diejenigen, nach welchen andere Prinzipe derselben aufgestellt werden, gehörig zu beurtheilen und in ihrem Verhältnisse zu dem unsrigen zu erkennen.

21. „Der Künstler,“ sagt man, „soll die Natur nachahmen;“ vorzüglich Rumohr in seinen italienischen Forschungen hat unter den Neuesten auf strenge und tiefe Nachahmung der Natur gedrungen.

Allerdings soll er das, insofern in der Natur, sowohl

in der sichtbaren, als in der des Geistes, das Wahre als die Quelle des Lebens fließt und sich zum Schönen gestaltet. Er soll sich in die Natur versenken, ihr Leben fühlen, es in sich aufnehmen, und wie er es in sich findet, so aus sich selbst wiedergestalten. Diese Forderung bezeichnet genauer die Eine Seite seines Schaffens, mit der er in der Natur wurzelt und aus ihr herauswächst.

22. „Der Künstler soll das Ideal bilden," sagen Andere (d. i.: er soll sein Werk von den Beschränkungen frei halten, unter denen nach dem Vorhergehenden das Wahre in der Form zur Erscheinung kommt, und die ihr zu Grunde liegende Idee in ihrer Reinheit darstellen), eine Lehre, welche nach Plato besonders Winkelmann wieder geltend gemacht hat. Diese Mahnung geht vor Allen an die Meister der bildenden und zeichnenden Künste. So gestaltet Phidias den Zeus nach einem Bilde, das in ihm durch die erhabene Schilderung des Homer von dem, durch das Rollen seiner Locken den Olymp bewegenden Kronion war erregt worden; und Zeuris schuf in ähnlicher Weise das Ideal der Helena aus der Schilderung des Eindrucks, den, wie Homer meldet, ihr Erscheinen auf die über dem skäischen Thore versammelten Greise der Troer hervorbrachte. Auf dieselbe Weise bemerkt Raphael in einem Briefe an einen Freund, daß er seine Madonnen zumeist nach einem Bilde, das seinem Geiste von ihnen vorschwebe, zu malen suche, mehr als nach den Gestalten der Frauen, die selten vollkommen schön seyen; und Klopstock schrieb an Heimbach, Rektor zu Pforta, daß ihm, da er, noch auf jener Schule, daran ging, die Messiade zu dichten, Eva im Traume erschienen sey, von einer Schönheit, die so groß und überirdisch gewesen, daß, wenn er Maler

geworden, er sein Leben würde daran gesetzt haben, sie zu erreichen.

Allerdings soll der Künstler darnach trachten, sich über das in der Natur Gegebene zu der Darstellung dieses Ideales zu erheben. Schon den Gestalten, welche von gegebenen Individuen im Portrait genommen werden, wird der wahre Künstler, ohne ihre Besonderheit aufzuheben, diese aus den zufälligen Beschränkungen herauszufühlen, zu entwickeln und geltend zu machen im Stande seyn. Sein Werk wird darum nur um so wahrer und lebensvoller werden; er wird aber hauptsächlich in Bezug auf Darstellung des Ueberirdischen, der göttlichen und selbst heroischen Gestalten nur auf diesem Wege zum Ziele kommen.

Idee und Ideal stehen nicht in Widerstreit mit der Natur. Der Künstler bleibt und wurzelt in dieser, und je mehr er von dem besondern Leben in allen Formen seiner Erscheinung durchdrungen und erfüllt ist, wird er im Stande seyn, sich zu ursprünglicher Reinheit und unbedingter Schönheit zu erheben. Seine ideellen Gestalten werden als verklärte Natur erscheinen, nicht als schattenhafte, wesenlose, sondern als substantiellere, höhere und geläuterte Natur. In diesem Sinne sind alle Gestalten der höheren griechischen Plastik, Götter wie Göttinnen, Helden wie Heldinnen, zugleich *Natur* und *Ideal*; es stellt sich in ihnen die Natur, die Majestät als Macht und Wille in *Zeus*, die rüstige und noch jugendliche Männlichkeit in *Ares*, die gymnastisch fein entwickelte Jugend in *Hermes*, die üppige in *Bacchus*, so dar, wie es die Künstler in der sie umgebenden Fülle schöner Bildungen des menschlichen Gewächses wahrgenommen, herausgefühlt und in selbstständigen Werken wieder erzeugt hatten.

Phidias, als er die Majestät und Milde des Zeus aus der Idee bildete, welche der Homerische Gesang in ihm erweckt hatte, verfuhr dabei nicht willkürlich, oder von der Natur abgewandt, sondern erfüllt von den schönsten Formen, in welchen menschliches Antlitz jene Eigenschaften offenbart, und von diesen Anschauungen gleichsam getragen, erhob er sich durch sie aus ihnen zu dem Werke, von dem der Dichter sagt:

Traun! entweder kam zu Phidias nieder Kronion,
Oder es stieg, ihn zu sehn, Phidias auf zum Olymp!

23. Die Kunst soll nicht sowohl nach dem Ideale suchen, auch nicht die Naturnachahmung zum Prinzipe erheben; sondern sie soll das Wahre, und in konkreter Auffassung Charakter und Charakteristisches bilden. Besonders Aloys Hirt hat diese Lehre vorgetragen. Die Kunst soll das allerdings. Aber sie kann das Wahre nur in seiner Erscheinung in der Form, als das Schöne in allen jenen Verzweigungen und allen jenen Beschränkungen bilden, deren wir oben gedachten; und ist sie in ihren Werken das Lebensvolle, so wird sie auch wahr seyn; ihr Leben ist ihre Wahrheit. Sie könnte so Charakter und Charakteristisches nicht bilden, insofern sie es nicht aus der Natur schöpfte und aus dem Quelle der Wesenheit im Geiste, d. i. idealisch, wiedergebiert. Der Charakter des Individuums ist nur die besondere Weise, in welcher das Wahre durch die Form sich als Schönes offenbart.

24. Es ist demnach klar, daß diese drei Prinzipe, welche man der Kunst gestellt hat, allerdings mit ihrem Wesen verkehren, aber nur Theile desselben berühren; und daß das ganze Wesen derselben nur in jener Anschauungsweise

gefunden wird, nach welcher wir sie als ein Schaffen betrachteten, zufolge dessen ihr obliegt, in sich aufzunehmen, was Natur und Geist, was Leben und That der Menschen ihr Schönes bieten, solches in sich wiederzugebären, oder neu zu schaffen, und mit dem innern Leben durchdrungen außer sich darzustellen.

25. Ideal und Natur, wir wiederholen es, schließen sich nicht aus; wie das Ideal Verklärung der Natur ist, so ist die Natur Wurzel des Ideals und seine Mutter. Aus beiden geht der Charakter hervor; in dem wahren Künstler werden Ideal und Natur sich innig durchdringen; er wird darum die Mannigfaltigkeit des Schönen in der Verschiedenheit des Charakteristischen zu gestalten im Stande seyn.

§. 14.

Allgemeinheit der schaffenden Kunst.

1. Ist die Kunst eine Kraft des schaffenden Geistes, geeignet, das Wahre durch das Schöne zur Sichtbarkeit zu bringen; so kann sie nicht als etwas Einzelnes und von andern Dingen Abgesondertes, sondern sie muß als eine besondre Richtung einer allgemeinen Kraft angesehen werden; sie ist eine besondre Aeußerung des allgemeinen Triebes, zu wirken, zu schaffen und zu gestalten. Dieser Trieb hat seine Wurzel in den innersten Tiefen der Natur; er äußert sich in dem Naturtriebe des Thieres in seiner durch diesen bedingten Kunstfertigkeit, und verklärt sich im Menschen zum Drange freier Thätigkeit des Geistes, zur Offenbarung seiner höheren göttlichen Natur. Alles, was Nützliches, was Edles und Gutes gewirkt wird, fließt aus ihm; jedes Bestreben, im

Handeln, im Bilden, an Andern und uns selbst; jedes Verlangen, das Wahre dadurch zu offenbaren, daß man ihm die bestimmte Form eines Gedachten, einer That, einer Handlung gibt, oder es als Charakter ausprägt, entspringt aus jenem göttlichen Triebe, ist eine Aeußerung desselben, und sein Erfolg ein Werk des allgemeinen höheren Könnens, oder der allgemeinen menschlichen Kunst. Ein Werk historischer Darstellung oder Demosthenischer Beredsamkeit ist in diesem Sinne ein wahres Werk der Kunst, und die Dialoge des Plato, auch jene, welche die schärfste Dialektik enthalten, sind als Kunstwerke höherer Gattung so gut zu betrachten, wie die Elemente der Mathematik des Euklides. Sie offenbaren das Wahre in geziemender Form. Eben so alles durch den Geist des Menschen als Einrichtung, als That Gestaltete. Als Epaminondas getadelt wurde, daß er unvermählt geblieben sey, und dem Vaterlande keine Kinder hinterlasse, soll er gesagt haben: „dennoch hinterlasse ich ihm eine Tochter, die an Wohlgestalt keiner Thebanerin nachsteht — es ist die Schlacht bei Leuktra." Die Thaten der Menschen sind als Werke ihres Geistes wahre Werke menschlicher Kunst; das Höchste, was sich in ihm als Tugend hervorbildet, und ein edler Charakter, ein edles Leben ist darum das höchste Kunstwerk.

2. Wird nun gegenüber diesem allgemeinen Schaffen und Gestalten des Wahren zum Schönen von der Kunst im Besondern, oder von der Kunst im engern Sinne gesprochen, so kann sie nur eine besondre Richtung jenes allgemeinen Schaffens seyn; und diese Besonderheit wird zunächst bedingt durch die Stoffe, deren sie sich bedient; dann durch die Art, wie sie dieselben braucht, und durch das Hinstreben auf das

Schöne allein und unmittelbar. Der Redner stellt das Wahre in reiner Form dar, um zu überzeugen; der Philosoph, der Mathematiker, um zu belehren; der Dichter, der Bildhauer, allein um es darzustellen; er stellt das Schöne seiner selbst willen dar, und das trennt ihn von den übrigen. Der Architekt steht auf keinem andern Grund und Boden, obgleich sein Werk zunächst zur Realisirung eines bestimmten Zweckes ausgeführt wird; die Art und Weise, wie der durch den Zweck gegebene Begriff, und in ihm das Schöne des Gebäudes realisirt wird, entscheidet hier über die Kunst und über das Gebäude als Kunstwerk.

3. Hiermit haben wir zu gleicher Zeit enthüllt, inwiefern die Befähigung für die Kunst sich als eine allgemeine betrachten und annehmen lasse, daß ein Jeder dem Geiste nach Künstler sey: er nimmt Theil an jenem allgemeinen Triebe und an der menschlichen Befähigung des Schaffens. Es ist dasselbe, wenn Schiller sagt: daß in Jedem ein idealer Mensch verborgen sey.

4. Daraus folgt die allgemeine Möglichkeit der Auffassung und des Verständnisses der Kunst. Denn ist sie etwas in uns verborgen Liegendes; so wird, was als ihr Werk uns entgegentritt, nur als kongenial, und als Ausspruch dessen, was wir in uns verborgen fühlen, anerkannt und verstanden werden. Mit Recht sagt Göthe; „Wen du verstehst, dem fühlst du dich verwandt.“

5. Eben so ist damit die Allgemeinheit der Betheiligung an der Kunst gegeben; Keiner kann im vollen Sinne ein *ἄμουσος*, ein von den Musen Verlassener oder von ihnen Gehaßter seyn; und er ist von Jugend auf in den Bestrebungen um sie herangegangen. Erziehung, Umgebung,

öffentliche Gewohnheit und Geltung führen zu ihr, und zuletzt ist die Religion und ihre Form, der Kultus, nicht nur selbst von der Kunst durchdrungen, sondern durchdringt auch mit ihr die Gemüther der ihr Zugewandten. Sie stammt vom Höheren, und führt zu ihm; ist von ihm durchdrungen, und durchdringt mit ihm.

6. Endlich folgt daraus die allgemeine Fähigkeit, Werke der Kunst zu beurtheilen, vorausgesetzt, daß der Beurtheilende der allgemeinen Bildung theilhaftig ist, und darum den Sinn des Schönen in sich entwickelt hat. Für die genauere Begründung des Urtheiles wird allerdings noch Kunde und zum Theile Uebung des Technischen nöthig seyn.

§. 15.

Bestimmung der Kunst.

1. Haben wir auf solche Weise die Kunst als eine besondre Richtung des allgemeinen menschlichen Triebes und Vermögens, das Schöne, welches als Offenbarung des Wahren auch das Gute ist, zu bilden und darzustellen, gefaßt, so beantwortet sich die Frage leicht: welche Bestimmung als die ihrige zu erkennen, oder ihr anzuweisen sey.

2. Wie jedes Andre hat sie ihre Bestimmung zunächst in sich selbst; jedes Wissen, wie jedes Schaffen, geschieht zunächst seiner selbst wegen; es hat sich selbst zum Zweck und befriedigt den auf dasselbe gerichteten Trieb. Die Bildung des Schönen gewährt darum in gleicher Weise dem Künstler die Befriedigung seines auf das Schaffen und Darstellen desselben gerichteten Triebes, der sich als Sehnsucht, Liebe und Enthusiasmus für dasselbe offenbart. Sie bringt den

Gegenstand desselben aus der Tiefe seines Wesens und seiner Anschauung durch den Akt des Schaffens in sein Bewußtseyn, dadurch aber zum vollen Anschauen, zum Genusse und zur vollen Befriedigung.

Jener Trieb aber, zu Liebe und Enthusiasmus gesteigert, wirkt mit Unwiderstehlichkeit, und kann, wie jede Leidenschaft, aufreiben und vernichten, welche der Befriedigung ermangelt, oder im Trachten nach ihr sich selbst verzehrt. Es gilt hier, was Tasso bei Göthe sagt:

„Ihr haltet diesen Drang vergebens auf,
Der Tag und Nacht in meinem Busen wechselt.
Wenn ich nicht sinnen oder dichten soll,
So ist das Leben mir kein Leben mehr.
Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt:
Das köstliche Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten, und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen."

3. In Bezug auf Andre aber ist die Bestimmung der Kunst, zu gefallen, das Wort in gebührender Bezüglichkeit aufgefaßt. Sie befriedigt durch ihre Erscheinung den gebildeten Sinn der Andern, und breitet über das Leben und seine nackten Bedürfnisse und Einrichtungen den Reiz und den Schleier der Anmuth aus.

4. Ist ferner das Schöne als Offenbarung des Wahren auch das Gute, ist darum in der Bildung desselben auch die Bildung und Offenbarung des Großen und Edlen, ja alles Höheren in der Natur und im Menschen gegeben; so muß die Kunst zu gleicher Zeit bildend auf die Gemüther wirken; denn alles Ideale und Höhere, wie es erscheint, wirkt mit unwiderstehlicher Kraft, erhebt und bessert. Wie durch die Natur eine allgemeine Harmonie verbreitet ist, und

wie, wenn ein Instrument gespielt wird, auch die Saiten mitklingen, welche zu der angeschlagenen harmonisch gestimmt sind, obwohl sie nicht unmittelbar berührt werden: so ist auch über die geistige Schöpfung eine ihrer Natur entsprechende Harmonie ausgebreitet, und wie sie in der Erscheinung und gleichsam in dem Anschlagen des Edlen, Großen und Heiligen vernommen wird, regt sie zu harmonischem Wiederklange alle Geister auf. Es ist dieß im geistigen Sinne eine Harmonie der Sphären, welche durch alle Zeiten und Völker erklingt, und welche zu spielen, ertönen zu lassen, vorzüglich den höheren Genien der Menschheit gegeben ist.

5. Damit haben wir die praktische Bestimmung der Kunst bezeichnet. Sie soll das Gemüth bilden durch Einführung in das Gebiet des Schönen, dadurch, daß sie Gestalt und Herrlichkeit desselben enthüllt. Sie soll das Gefühl für das Schöne entfalten und stärken, es reinigen und läutern: *κάθαρσις παθημάτων*, Reinigung der Leidenschaften, der Gemüthsbewegungen war es, was schon Aristoteles von der Tragödie begehrte; sie soll dadurch beitragen, daß der ideale Mensch in dem Individuum entfaltet, über das Unlautere und ihm Feindselige erhoben, oder zum Kampfe gegen dasselbe mit Kraft, Muth und Entschlossenheit ausgerüstet werde.

6. In dieser Weise verstanden die Alten die Kunst und ihre praktische Bestimmung. Die Tonkunst, als unmittelbare Erregerin der Gefühle und des Lebens der Gemüther, wurde sofort nicht nur als ein Mittel betrachtet, edle, männliche Gesinnungen zu entfalten und zu pflegen, sondern war auch unter öffentlicher Obhut gehalten; man war überzeugt, daß Aenderung der alten, männlichen und feierlichen Melodieen,

welche beim Kultus, bei Festen und Gelagen ertönten, auch eine Aenderung in der Art zu fühlen und zu denken, dadurch aber eine Veränderung der Staatsordnung durch Versäumniß und Umsturz der Gesetze herbeiführen würde, durch welche die alte Sitte geschirmt wurde.

7. Ebenso wurde die Poesie als die Macht angesehen, welche das Gemüth mit würdigen Gefühlen, Gedanken und Gestalten erfüllt, die es belehren und erheben kann:

„Os tenerum pueri balbumque poëta figurat,
Torquet ab obscoenis jam nunc sermonibus aurem,
Mox etiam pectus praeceptis format amicis,
Asperitatis et invidiae corrector et irae,
Recte facta refert, orientia tempora notis
Instruit exemplis, inopem solatur et aegrum.
Castis cum pueris ignara puella mariti
Disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?
Poscit opem chorus et praesentia numina sentit;
Coelestes implorat aquas, docta prece blandus,
Avertit morbos, metuenda pericula pellit,
Impetrat et pacem et locupletem frugibus annum
Carmine Dì superi placantur, carmine manes.“

Horat. Epist. ad. Caes. Aug. L. II, 1.

„Dichter bilden die zarten, die stammelnden Lippen des Knaben;
Wenden in frühester Jugend von schmutziger Rede das Ohr ab,
Und erfüllen darauf das Gemüth mit heilsamen Lehren,
Wissen von rauhem Beginnen, von Neid und Zorn zu befreien,
Feiern die rühmliche That und wappnen mit lehrendem Vorbild
Nahender Zeiten Geschlecht, und mit Trost den Betrübten und Armen.
Woher lernte Gebete mit keuschen Knaben das Mägdlein,
Unvermählt, wenn nicht sie den Sänger lehrte die Muse?
Hülfe begehret der Chor und fühlet das Nahen der Gottheit,
Rufet himmlischen Regen herab mit kundigem Flehen,
Wendet die Seuchen hinweg und verscheucht der Gefahren Bedrängniß,
Oder erflehet den Frieden und reichliche Früchte des Jahres;
Himmlische Götter versöhnt der Gesang, er versöhnet die Manen.“

8. Auch das Mimische war von dieser Bestimmung nicht ausgeschlossen; denn der musikalisch-poetische Vortrag

war mit Reigen und Chortanz verbunden, und diesem lag ob, das in der Dichtung Enthaltene durch Stellung, Bewegung und Ausdruck der Geberden geziemend wiederzugeben. Sie wurden darin von der ganzen Gymnastik unterstützt, welche bemüht war, dem Leibe nicht nur Gesundheit und Schönheit, sondern auch Gelenkigkeit und geziemenden Ausdruck in Stellungen und Bewegungen zu geben, oder das Wohlgestaltige (εὔσχημον) als das Wohlgesittete darzustellen.

9. Diese drei Künste bildeten die Grundlage, ja das Wesen der alten Erziehung. Indeß auch die drei andern Künste waren von dieser praktischen Berechnung nicht ausgeschlossen. Die Zeichenkunst, welche die Grundlage von allen dreien ist, wurde nach Aristoteles (Polit. S. 217. Becker) von einigen zu den vier Künsten gerechnet, welche zur Bildung gehören, und er selbst betrachtet sie als nützlich, um die Werke der Kunst schöner zu beurtheilen (S. 218), also zuträglich zur Bildung des Geschmacks für das Schöne. Die höheren und reineren Werke der Architektur, Skulptur und Malerei waren berechnet, den Sinn für das Schöne, dadurch aber für das Große und Heilige zu wecken; und zugleich dienten diese Künste nebst der Poesie und Tonkunst zur Verherrlichung wie des Kultus und des öffentlichen Lebens, so auch jedes besondern Verdienstes. Sie bildeten für die Jugend nach Plato den reinen Aether und den warmen Sonnenschein, unter dem sie gedeihen sollte, umgaben und schmückten das öffentliche und besondere Leben mit Anmuth und Ehre, und durchdrangen Alles, was im Staate, im Kultus, selbst im Hause sich ihnen darbot, bis auf das Letzte, wie auf das Kleinste herab.

10. In neuerer Zeit ist dieser Alles durchdringende,

läuternde, belebende und erhebende Einfluß der Künste mehr zurückgedrängt, und oft erscheint, was sie leisten, nur noch als Ergötzen und eitles Wohlgefallen. Auch ist ihre innere Verbindung wirklich gelöst, und jede einzelne dadurch auch der Fülle ihrer Bedeutsamkeit entkleidet worden. Erziehung und Bildung, Staat und Kultus sind eines großen Theiles ihres ästhetischen Gehaltes verlustig gegangen. Doch wirken sie noch jetzt vielfach in das Gemüth, in das besondre und öffentliche Leben und in den Kultus ein. Dazu sind sie auch jetzt noch ein wesentlicher Theil der Erziehung, insofern diese auf das Poetische, Musikalische und selbst auf das Mimische gerichtet wird oder werden soll, auch, nach Umständen, Zeichnen und Malen umfaßt. Eben so dienen sie zum Schmucke des Lebens in den Familien und zur Ehre öffentlichen Verdienstes. Sie treten mit größerer Bedeutsamkeit hervor auf der Bühne, in der Verbindung der Tonkunst, der dramatischen Poesie, der Mimik, selbst der Architektur, Skulptur und Malerei, und dienen in ähnlicher Weise auch, den Kultus zu schmücken; wie denn die christliche Religion besonders in ihrer abendländischen Form sich der aszetischen Herbigkeit und der byzantinisch-stereotypen Steifigkeit entkleidet hat, um durch Aufnahme einer freier gestalteten Poesie, Tonkunst und selbst mimischer Darstellung, ebenso durch reichere und edlere Formen der Architektur, Skulptur und Malerei das Gemüth zu erheben und dem Einflusse der Religion um so sicherer zu eröffnen. Es ist also überall des Stoffes, es sind der Anknüpfungspunkte genug übrig, aus denen eine weisere Zeit Zusammenhang, Harmonie und Bedeutung des Ganzen wiederherstellen kann.

§. 16.

Der Künstler.

1. Ist die Bestimmung der Kunst, wie bemerkt, zu fassen, so versteht sich von selbst, daß der, welcher ihr sein Leben widmet, und durch sie Befriedigung finden und wirken will, vor Allem für sie den innern Beruf habe. Dieser aber wird sich zunächst durch die Stärke des Triebes offenbaren, welcher zur Bildung des Schönen hindrängt, und sich oft schon beim Kinde ankündigt. Dazu tritt die Erregbarkeit und Lebendigkeit des Gefühls, die sich als Phantasie in lebendigen und vielgestaltigen Anschauungen zeigt, und von geistiger Wärme getragen und gepflegt wird. Phantasie ist nichts Anderes, als die Ausbreitung des erhöhten Gefühls in Gedanken, die noch in das Kleid des Bildes gehüllt sind.

2. Darüber erhebt sich der Enthusiasmus, als erhöhte Wärme oder Gluth des, die Vorstellung, die Idee, oder das Ideale, d. h. die reine Gestaltung der Idee, umfassenden und durchwaltenden Gefühles.

3. Handelt es sich davon, das Heitere, das Scherzhafte, das Lächerliche zum Gegenstande künstlerischer Darstellung zu machen, so wird als vorherrschende Eigenschaft des Geistes Humor und der Witz in Anspruch genommen, von welchen jener die Fähigkeit ist, die heitere Seite des Gegenstandes für behagliche Auffassung hervorzuwenden; der Witz aber in der Fertigkeit besteht, zwischen zwei scheinbar ganz verschiedenen Gegenständen und Vorstellungen ein Gemeinsames zu bemerken, und durch dessen kurze und bezeichnende Angabe das sich Widersprechende plötzlich in Eine Vorstellung zu vereinigen. Dem Witze steht der Scharfsinn ent-

gegen, welcher die Verschiedenheiten des scheinbar Uebereinstimmenden zu entdecken und zu bezeichnen weiß, und dem Künstler vorzüglich bei dialektischer Entfaltung der Gemüthsanlagen und Charaktere und der darauf zu gründenden Motivirungen und Rechtfertigungen zu Gebote stehen muß.

4. Ueber die besondern Anlagen erhebt sich, sie begreifend und vermittelnd: Talent und Genialität (genius, génie).

5. Beim Talente ist der Begriff der Gewandtheit vorherrschend; es zeigt sich in der Leichtigkeit der Auffassung und der mit der Leichtigkeit verbundenen Sicherheit der Behandlung.

6. Darüber hinaus liegt der Genius. Dieser ist die eigentliche, schaffende Kraft, das höhere, wahrhaft künstlerische Vermögen, welches das Talent gleichsam als das Werkzeug zur Seite haben muß, um, was sich in ihm als höhere Gestalt, tiefere Anschauung und reichere Offenbarung regt, leicht zu fassen und zu voller Wahrnehmbarkeit zu bringen. Nur der Genius kann das wahrhaft Ursprüngliche schaffen und dem Werke den Charakter der Originalität aufdrücken; kann im Bildner waltend das Ideal des Zeus von Olympia erzeugen, und im Dichter „mit der Huldinnen Liebesgunst das Wort aus tiefem Gemüthe schöpfen", das nach Pindar länger dauert, als die That.

7. Ferner ist strenge und beharrliche Uebung nöthig, große Anstrengung, um der Technik sich zu bemächtigen, die den Meister macht und ihn in den Stand setzt, seinem Talente gemäß die Leichtigkeit der Auffassung und die Gewandtheit der Behandlung mit Sicherheit zu entfalten.

8. Außerdem soll er Theil haben an der höhern Einsicht und Befähigung seiner Zeit. Er soll nicht ein Gelehrter, wohl aber ein Gebildeter seyn. Durch mangelhafte Bildung der Künstler leidet die Kunst mehr, als durch irgend etwas Anderes. Sie wird dadurch aus der höhern Sphäre der Einsicht zurückgedrängt und handwerksmäßig.

9. Der wahre Künstler soll zunächst tiefere Einsicht in das Schöne, in die Art und Weise seiner Gestaltung und Feinheit in seiner Beurtheilung haben. Man nennt die Art und Weise, wie Jemand das Schöne auffaßt und empfindet: Geschmack, indem man Begriff und Wort von den sinnlichen Eindrücken, welche die Zunge von den Speisen und Getränken empfängt, auf die geistigen überträgt, welche dem Gemüth von Anschauung und Erwägung und gleichsam von dem Genusse des Schönen zu Theil werden. Der reine, der feine, der richtige oder gute Geschmack wird überall nur von dem wahren Schönen erregt, und was bei Darstellung desselben über die Linie geht, innerhalb und außerhalb von welcher auch hier das Rechte nicht bestehen kann, wird ihn nicht befriedigen oder ihn verletzen. Ferner soll der Künstler wissen, in welchen Formen das Schöne sich während des Laufes der Zeiten bei den verschiedenen Völkern nach ihren Charakteren, Thaten und Schicksalen ausgeprägt hat. Er soll, wie der Geschichte, so der Litteratur und selbst der Philosophie kundig seyn, insofern diese die höchsten Probleme des Geistes zu lösen hat, mit deren Darstellung er selbst in vielfacher Weise verkehrt. Vorzüglich die Poesie der Völker wird ihm den reichsten Stoff und die kostbarste Nahrung bieten. Auch der Politik liegt sein Bestreben nicht entfernt; denn er ist berufen, selbst das Oeffentliche zu um-

fassen und zu schmücken. Vor Allem aber berührt ihn näher Alles, was als Inhalt und Wesen der Religionen, vorzüglich der seinigen, sich darstellt, oder von ihr bedingt wird. Seine höchsten Aufgaben liegen auf diesem rein idealen Gebiete.

Er soll deßhalb nicht nur vom Religiösen, dem er dienstbar ist, durchdrungen, der Lehren der Religion und ihrer symbolischen Bedeutsamkeit kundig, sondern auch mit den Schicksalen der Religion und ihren vielfachen Gestaltungen bis in die Kunde der Mythologie oder heiligen Sage hinein wohl bekannt seyn.

10. Auf solcher Stufe der Bildung stand Phidias dem Perikles nicht nur durch Freundschaft, sondern auch durch Einsicht nahe. So waren die großen Dichter und Tonkundigen zu gleicher Zeit Meister nicht nur ihrer besondern Künste, sondern auch nicht selten in den öffentlichen Dingen begriffen, und betheiliget in den Ereignissen und Verfassungen ihres Vaterlandes.

11. In gleicher Weise zeigten die neueren Jahrhunderte die ersten Meister der Kunst unter den Gebildetsten ihrer Zeit. Schon im 14ten Jahrhundert war Dante Alighieri, wie seine tiefsinnigen Werke es zeigen, der Weisheit, der Philosophie, der tiefsten Religionslehren, der Politik und Geschichte seiner Zeit in meisterlicher Weise kundig, und wurde durch tiefes und reiches Denken, von welchem sein Genius getragen ward, der Schöpfer der neueren Poesie. In der großen Periode der neueren Kunst war Leonardo da Vinci, welcher die Malerei vollendete, auch als Schriftsteller über dieselbe, wie über andere Zweige der Kunst namhaft; Michel Angelo von umfassender Kunde, und selbst

Rafael, obwohl in der Jugend weniger unterrichtet, wurde doch in der Folge durch seinen Aufenthalt in Florenz, vorzüglich aber in Rom, zu reicherer und tieferer Auffassung der Kunst wie der Wissenschaft seiner Zeit geführt, die er in seinen großen Gemälden, vor allem in der Disputa, der Schule von Athen und dem Parnaß dargelegt hat. Auch der erste deutsche Meister jener Zeit: Albrecht Dürer, war ein durch gründliche, reiche und selbst die Mathematik umfassende Kenntniß ausgezeichneter Mann.

12. Vor Allem aber ist ihm Studium des menschlichen Herzens, seiner Neigungen und Bestrebungen zu empfehlen, als der reichste Schatz edler und mit wahrem Leben erfüllter Gestaltungen. Allerdings muß er das Reiche, Bedeutsame, das Bezeichnende in seiner eignen Brust finden, und aus ihr schöpfen; die Fülle und Eigenthümlichkeit desselben bildet eben den Grad seiner Befähigung. Ist ihm aber das Auge für die Beobachtung offen, und der Sinn für das Bezeichnende klar und empfänglich, so wird er leicht und viel in dem Gemüthe der Andern lesen, und das in ihnen Wesenhafte, aus ihm in Ursprünglichkeit und Bedeutsamkeit sich Entfaltende in voller Deutlichkeit wahrnehmen, sich aneignen, und durch sein eigenes Wesen vermittelt, als selbstständige, lebensvolle Gestalt wiedergeben. Er wird in größern Reihen solcher Gestalten niederlegen und ausdrücken, was seine Zeit erfüllt und bewegt, und dieser ihr eignes Bild, ihr Trachten und Fühlen, die Gegenstände ihrer Neigungen und Abneigungen klar und bedeutsam, und wie von einer idealen Sonne beleuchtet und durchwärmt, entgegenhalten. Er soll endlich, wie die Fülle des Schaffens und seiner Mittel, so das sittliche Maaß derselben, und zu der

Lauterkeit des Gemüthes das Bild der sittlichen Scheu in sich tragen. Nur diese gewährt den innern Adel, und zeigt in ihm Offenbarungen jener Lauterkeit und Anmuth, in welcher das Siegel der Vollendung den Werken aufgedrückt ist.

13. Es entsteht aber die Frage, ob und in wie weit ein Künstler mehr als eine Kunst in seinem Bestreben umfassen, zugleich in mehreren Auszeichnung erlangen kann.

Bei den Morgenländern ist Tonkunst, Dichtkunst und Mimik immer am innigsten verbunden gewesen. Selbst der Königliche Sänger der Hebräer war zugleich Meister des Tonsatzes, und tanzte vor der Bundeslade im Zuge, als diese nach Jerusalem zurückgebracht wurde. Dieselbe Vereinigung der drei Künste: Musik, Poesie und Mimik findet sich bei den Griechen, und namentlich sind die großen Dichter der frühesten Zeit nicht nur Kenner, sondern sie sind die Gründer und Erweiterer der Tonkunst, und so waren sie auch bemüht, ihren Gesang als Chorführer mimisch darzustellen.

14. Später löste sich dieses Band. Pindar schon, weil er zu schwacher Stimme war, übertrug die Chorführung an andre Männer, und Sophokles trat als dramatischer Künstler in seinen eignen Stücken nur einige Male auf, z. B. im Charakter der Nausikaa, weil er zugleich im Ballspiele sehr geübt war, dessen Kunde die Darstellung der Rolle jener königlichen Jungfrau voraussetzte.

In neuerer Zeit hat jener Zusammenhang sich noch mehr getrennt; Tonsetzer und Poeten sind fast durchaus geschieden, und wenn die Dichter noch Sänger heißen, so geschieht es fast *κατ' ἀντίφρασιν*, wie, sagt man, der lucus a non lucendo genannt wird.

15. Die drei andern Künste: Architektur, Skulptur und Malerei finden sich im Alterthume ebenfalls, in einzelnen Fällen wenigstens, durch denselben Künstler dargestellt und geübt. Phidias war Maler und Bildhauer, und auch in der Architektur nicht unerfahren. Michel Angelo begriff die drei Künste mit gleicher, durch seine Zeit bedingter Vortrefflichkeit, und hat sogar Proben seines poetischen Talentes gegeben. Doch ist auch hier Trennung schon bei den Griechen eingetreten, und in neuerer Zeit noch häufiger und vollständiger geworden.

16. Es kommt vor Allem darauf an, daß ein Jeder beachte, wohin er durch sein Talent hauptsächlich getrieben werde; und daß, dieser Richtung folgend, er sich vor Allem und zumeist Einer Kunst widme; man muß an derselben Stelle graben, um in die Tiefe zu kommen.

Dadurch aber wird nicht ausgeschlossen, daß er zugleich umfasse, was seiner Hauptbestrebung nahe liegt; vor allen Dingen aber begehrt, daß er sich des großen Ganzen der Kunst bewußt bleibe, damit er sich selbst und sein Bestreben als ein Glied des höhern Organismus wahrnehmen, und demgemäß handeln könne.

§. 17.

Die Kunst als Ein- und als Vielfaches; die beiden Triaden der Kunst und die Betheiligung der Künste an und in ihr.

1. Wir haben bis jetzt die Kunst als ein Ganzes, als einen Inbegriff von Künsten betrachtet, und der einzelnen nur zur Erläuterung besonderer Punkte gedacht. Ihr

Gebiet, Darstellung dessen, was in der sichtbaren und geistigen Welt offenbart wird, und Wiedergeburt desselben im Geiste und in der Wahrheit, erschien uns als Eines und dasselbe, als ein großes Reich, das die Kunst als Königin beherrscht; es ist aber deutlich, daß sie alle Mittel, die ihr zu Gebote stehen, anwenden, d. h. sich als einen Inbegriff von Künsten offenbaren muß, um jenes Gebiet ganz einzunehmen, sich anzueignen, es zu schmücken und zu verwalten.

2. Jede der einzelnen Künste, welche sich sofort als eine besondre Seite oder Offenbarung der Kunst im Allgemeinen darstellt, hat dabei und daran ihren besondern Theil, gleichsam eine eigne Provinz des großen Reiches, bei deren Abgrenzung und Anbau sie durch den Stoff und die Mittel, derer sie sich bedient, und ihre dadurch bedingte Art geleitet werden muß. Sie gewinnt auf diese Weise neben jenem Zusammenhang mit dem Ganzen zugleich bestimmtes Wesen und Selbständigkeit.

3. Doch kann jede, um über ihr Gebiet hinauszugreifen, die Mittel und Kräfte der andern Künste zu Hülfe rufen: die Poesie die der Tonkunst und der Mimik; die Architektur die der Skulptur und Malerei; und in einzelnen Fällen wirken sämmtliche Künste zur Hervorbringung eines größern Eindruckes zusammen.

4. Dabei aber bleibt nöthig, daß jede in ihren einzelnen Bestrebungen ihr Gebiet wahre, weil sie durch ihre Natur in ihm eingeschlossen ist, und sich nicht eine Macht in einem andern über das Maaß ihrer Kräfte aneigne. Sie hat zu erwägen, was sie vermag, was sie durch sich selbst zu leisten, und hernach erst, was sie durch Beiziehung anderer Künste mit ihnen gemeinschaftlich zu wirken im

Stande seyn mag. Verläßt sie diese Linie, so alterirt sie ihre Natur, sie wird unlauter, oder schlägt in ihr Gegentheil um.

5. Die drei mit dem Organismus des Menschen verkehrenden Künste, welche das Schöne insofern darstellen, als es sich durch den Organismus des Menschen offenbart, sind dadurch angewiesen, es als ein nie Ruhendes, sondern immer Webendes und Waltendes, als die Erscheinung des Lebens selbst zu entfalten.

6. Ihr Wesen ist darum in der Zeit begriffen, insofern die Zeit die einzelnen Momente jener Lebensregungen in Tönen, Worten und Geberden nach einander hervortreten läßt, welche die besondern Künste zur Darstellung des Schönen zu einem Ganzen verweben. Sie zeigen also das Schöne in seiner Entfaltung, lassen es in dieser an dem Gemüthe vorübergehen und geben ihm Gelegenheit, durch Beschauung und Aufnahme sich es anzueignen und sich von ihm durchdringen zu lassen.

7. Doch haben von jenen Künsten zwei, die Tonkunst und die Poesie, Mittel gefunden, das nie Ruhende und Flüchtige ihrer Entfaltung zu festigen (zu fixiren) durch Zeichen, welche bei der Tonkunst allgemeine: die Noten, und bei der Rede nach Völkern verschiedene: die Schrift — sind. Dadurch wird, was von diesen Künsten in nie ruhender Entfaltung dargestellt wird, gleichsam festgenommen und für neue Auffassung und Wiedererzeugung bewahrt. Dagegen ist die Mimik allein auf die Augenblicke gewiesen, wo sie ihr Spiel entfaltet. Es geht, was sie Schönes und Großes aus dem Gemüthe des Mimen entlockt, in demselben Augenblicke, wo es hervortritt, vorüber;

es zerstreut sich, und zerfließt in dem Strome der Zeit, und bleibt allein noch durch den Eindruck, den es auf das Gemüth Anderer hervorgebracht hat, und der ebenfalls allmählig sich auflöst und vergeht.

8. Die drei andern, mit irdischen, vom menschlichen Organimus unabhängigen Stoffen verkehrenden Künste stellen das Schöne dar, nicht wie es sich in der Zeit entfaltet, sondern insofern es zu seiner Entfaltung gekommen ist, darum in einem Augenblicke, und sind genöthigt, alle Theile desselben bei und neben einander zu zu zeigen; den Gegenstand nicht als einen werdenden, sondern als einen gewordenen aufzufassen, wo das zu Behandelnde, zu Bildende sich in seiner größten Bedeutsamkeit und reinsten Eigenthümlichkeit offenbart, und seine ganze und volle Schönheit enthüllt.

9. Doch werden beide Triaden der Künste dadurch nicht innerlich getrennt, sondern wie das Leben und das Schöne, welches sich in ihnen offenbart; ungeachtet seiner vielgestaltigen Erscheinungen Eines ist im Innern: so ist auch auf dem Gebiete der Kunst in ihren mannigfaltigsten Gestaltungen Einheit des Wesenhaften im Innern; und die Eine Reihe zeigt nur in ihrer, durch den Stoff gebotenen Gebundenheit, was die Andere in der durch den Stoff bedingten Flüßigkeit oder Aufeinanderfolge als ein Nacheinander jenem Beieinander entgegenstellt.

10. Darauf gründet sich auch die innere Uebereinstimmung, in welcher wir in beiden Triaden je die einzelnen Künste zu den andern wahrnehmen.

Diese innere Uebereinstimmung ist eine nähere zwischen Musik und Architektur, Poesie und Plastik, Mimik und Ma-

lerei. Architektur und Musik entfalten das Schöne beide in allgemeinen Verhältnissen, und ein neuerer Kunstrichter hat in zwar barocker, aber doch bezeichnender Weise die Architektur eine „gefrorne Musik" genannt.

Das Symmetrische, Harmonische der Tonkunst ist in der Architektur aus seinem Flusse gleichsam zur Festigkeit gekommen.

11. So hat auch die Poesie, gleich der Plastik, die Aufgabe, ihre Gestalten voll und gleichsam ganz rund, wie durch Ausbreitung der Charaktere, zu offenbaren; und ein in sich abgeschlossenes und voll ausgeführtes dramatisches Charakterbild ist darum einem plastischen Werke vollkommen analog.

12. Wie nahe aber Mimik und Malerei sich stehen, geht auch daraus hervor, daß man lebendige Gestalten zu einem Gemälde gruppirt, und die Gruppe, deren einzelne Figuren in bestimmter mimischer Weise zur Darstellung irgend einer Szene vereinigt sind, durch gehörige Bekleidung und Beleuchtung dem Gemälde bis zur Täuschung nahe bringen kann.

§. 18.

Die Tonkunst.

1. Nachdem wir die Natur der beiden Reihen von Künsten, ihre innere Verschiedenheit und ihren Zusammenhang im Allgemeinen nachgewiesen, gehen wir auf die einzelnen über, nicht um ihre Theorie zu liefern, sondern aus ihr so viel hervorzuheben, als nöthig ist, um klar zu machen, durch welche Mittel und in welcher Art eine jede sich

an der allgemeinen Aufgabe, das Schöne darzustellen, betheiliget und betheiligen kann, und dadurch das ästhetische Urtheil über ihre Werke zu begründen.

2. Die Musik ist die Kunst, durch Wahl und Verbindnng der Töne Gefühle und Stimmuugen des Gemüthes auszudrücken oder zu erregen.

3. Der *Ton* ist die Steigerung des Lautes und die Dehnung des Schalles. *Schall, Laut* und *Ton* aber, welche alles Hörbare begreifen, beruhen auf den Schwingungen der Luftwellen, welche durch einen Stoß erregt werden und an das Ohr anschlagen, dessen Eindrücke dem Geiste zur Wahrnehmung zugeführt werden. Je größer diese Schwingungen sind, und je langsamer sie in Folge davon vollzogen werden, desto *tiefer* ist der Ton; je kleiner und schneller, desto *höher* ist er.

4. Am besten werden diese Schwingungen an zwei gleich starken, gleich langen und gleich gespannten Darmsaiten gemessen. Beide, zugleich berührt, schwingen in derselben Zeit gleich vielmal, oder geben denselben Ton. Wird von beiden Saiten die Eine auf ihre Hälfte zurückgeführt, was am leichtesten geschieht, wenn ihre Schwingung in der Mitte gehemmt wird, so schwingt die halbe Saite in der gegebenen Zeit zweimal, während die ganze nur einmal schwingt. Ihr Ton liegt also noch einmal so hoch, oder es ist derselbe Ton, der nach allen dazwischen noch zu unterscheidenden Tönen nur auf einer höheren Stufe zum Vorschein kommt, und darum von den Griechen Diapason (*ἡ διὰ πασῶν συμφωνία*) genannt wird.

5. Zwischen den beiden äußersten Tönen des Diapason können so viel Töne gedacht werden, als verschiedene Schwin-

gungen möglich sind, d. i. unendlich viele; doch ist auch dem feinsten Gehör nicht möglich, die ganz nahe liegenden nur durch unmerkliche Bruchverschiedenheiten der Schwingungen getrennten in ihrer Verschiedenheit wahrzunehmen. Die Völker haben darum zwischen beiden nur eine mäßige Anzahl von Tönen unterschieden, nämlich acht, die beiden äußersten eingerechnet; sie werden nach der Stelle der Saiten im Diapason *ἡ νήτη, ἡ δίτονος, ἡ διὰ τριῶν, ἡ διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε* u. s. w. genannt (sc. *συμφωνία*); die prima, secunda, tertia bis zur octava, und die ganze Tonfolge heißt darum von deren letztem Tone auch die Oktave. Als Grundmaaß eines Tones wird der Unterschied der Terz und Quarte angenommen.

6. Die Entfernung eines Tones von dem andern nach Höhe oder Tiefe wird die Tonweite: intervallum, genannt. Die Bezeichnung der Töne oder die Tonschlüssel war bei den Alten nach den Tonarten verschieden und geschah durch Buchstaben und andere aus diesen gebildete Formen. Davon ist in der neueren Tonkunst die Bezeichnung durch a b c d e f g geblieben; doch ist b wegen Aehnlichkeit der Form in h übergegangen, und die Reihe wird mit c begonnen: c d e f g a h c . . . Auch wurden statt der Buchstaben Zahlen gewählt, oder starke quadratähnliche Zeichen (puncta, notae) und diese zur Unterscheidung ihrer Höhe und Tiefe zwischen parallele Linien eingestellt.

7. Werden zwei oder mehrere Töne zugleich angeschlagen, so stehen sie zu einander entweder in einem guten Klangverhältniß (*συμφωνοῦσι, συμφωνία* – consonant, consonantia), oder in einem schlechten (*διαφωνοῦσι, διαφωνία* – dissonant, dissonantia). Das gute Tonverhältniß be-

ruht darauf, daß sich die Zahl der Schwingungen der konsonirenden Saiten durch eine bestimmte arithmetische Größe ausdrücken läßt, wie bei der Oktave durch 1 und 2; und bei den zwischen ihnen liegenden Konsonanzen durch einen Bruch. Bei den dissonirenden Tönen schwingen die Saiten in einem irrationalen Verhältniß, d. i. in einem solchen, welches sich durch eine arithmetische Größe nicht ausdrücken läßt; und es ist zu bemerken, daß wir gleich bei dem ersten Schritte in das innere Gebiet des Schönen auf mathematische Verhältnisse treffen, welchen das dem Gefühle Zusagende entspricht, dessen Ausdruck es ist, und welchen das ihnen nicht Zusagende widerstrebt. Auch später werden wir wiederholt darauf hingewiesen werden, daß das Schöne der Ausdruck eines festen und bestimmten Gesetzes ist.

In jeder Oktave sind die vorzüglichsten Konsonanzen: die Terz und die Quinte, welche mit den beiden äußersten Tönen zusammen angeschlagen, den vollen Akkord (ad cordam consonant) bilden; z. B. der von C beginnenden Oktave: c e g c.

8. Zwischen den einzelnen Tönen des Diapason unterschieden die Griechen, und nach ihnen die Römer, noch halbe, Drittel- und Viertel-Töne; die Neueren haben sich auf Unterscheidung von halben beschränkt, die ebenfalls mit den Buchstaben, welche man zu Sylben erweitert, bezeichnet werden: cis, dis; und wenn abwärts gezählt wird: ces, des u. s. w.

9. Die über einander liegenden Töne bilden die Tonleiter, scala tonica, auf der die Stimme gleichsam auf- und niedersteigt; die einfache ganze Tonleiter enthält die sämmtlichen Töne und Tontheile, welche in der Oktave un-

terschieden werden. Werden zwei Oktaven so verbunden, daß der höchste Ton der einen zugleich als der tiefste Ton der folgenden oder höhern erscheint, so setzt sich die Tonleiter durch zwei Oktaven fort, und enthält, die Bruchtheile abgerechnet, fünfzehn Töne; und so ist auch klar, daß dieses System von Tönen durch Ansetzung anderer Oktaven an seinem untersten und obersten Tone zu einer Scala sich erweitern kann, die alle in der Tiefe und Höhe noch unterscheidbaren Töne einschließt. Die volle Tonleiter wird durchschnittlich zu sechs Oktaven gerechnet.

10. Jeder Ton, von welcher Höhe oder Tiefe er auch sey, kann eine Scala anfangen, kann die erste Sprosse einer Tonleiter seyn, wenn sich über ihm eine Folge höherer Töne noch ausdrücken läßt. Er führt dann die andern an, welche nach ihrem Verhältniß zu ihm als volle oder halbe Töne betrachtet werden, und wird die Tonica genannt. Man ist aber über einen mittleren Ton übereingekommen, den eine dazu eingerichtete stählerne Gabel, der sogenannte Stimmhammer, wenn sie auf einen harten Körper anschlägt, erklingen läßt. Diese Tonica ist a der mittleren Oktave, und die Trägerin der vollen Tonleiter.

11. Die Theilung der Töne in der Oktave begründet die Tongeschlechter; die Folge dieser Tontheile begründet die Tonarten.

12. Eine Tonreihe, welche in ganze und halbe Töne getheilt wird, zeigt das diatonische Geschlecht (*τὸ διάτονον γένος*), und da unsre Scala bloß ganze und halbe Töne hat, ist sie im Wesentlichen diatonisch. Der Name kommt daher, daß in ihr die Töne in schlichter, einfacher

Folge nach einander eintreten; dieses Geschlecht wurde bei den Alten für einfach, ernst und männlich gehalten.

13. Die Eintheilung der Töne, bei welcher unter den ganzen und halben Tönen noch Dritteltöne unterschieden werden, begründet das chromatische Geschlecht (τὸ χρωματικὸν γένος, von χρῶμα die Farbe), das gefärbte genannt, weil die reiche Folge halber Töne und die Erscheinung von Dritteltönen der Tonreihe etwas Buntes, Mannigfaches gibt. Es wurde darum für weicher, den milderen Gefühlen entsprechend, und nach Umständen für üppig gehalten.

14. Die Eintheilung der Töne, welche außer den genannten auch Vierteltöne liefert, gibt das harmonische oder enharmonische Geschlecht (τὸ ἐναρμονικὸν γένος), auch die Harmonie genannt, und es wurde wegen der Färbung und des Schmelzes seiner Töne für das schönste, das reichste und ergreifendste angesehen.

Es ist offenbar, daß durch diese Unterscheidung in drei Tongeschlechter die alte Tonkunst, ungeachtet ihrer Einfachheit im Uebrigen, doch auf eine reichere und breitere Grundlage gebaut war, und in Folge des Reichthums ihrer Toneilungen in das Innere und Einzelne der Gefühle und der Stimmungen tiefer und erregender eindringen konnte. Der unsrigen sind jene Tonfeinheiten versagt, und nur dem praktischen Künstler ist noch gegeben, z. B. durch Feinheit des Griffes oder Hauches, die Töne wieder in einer Weise zu nähern, daß sie den Drittel- oder Vierteltönen wenigstens ähnlich werden, und dem Tonsatze einen besondern Schmelz verleihen.

15. Begründet, wie wir bemerkten, die Folge der in

dem Tongeschlechte unterschiedenen Töne die Tonarten, so wird ein jedes Geschlecht so viel Arten haben, als sich in ihm Töne und Tonweiten, damit aber besondre Tonfolgen unterscheiden lassen. Geht die Tonfolge auf ihren ersten drei Stufen durch ganze Töne bis zur Terz, z. B. durch c, d, e, so hat sie etwas Schlichtes, Gleichmäßiges, und wird im Gegensatze zur folgenden die harte genannt. Schreitet sie aber nach den beiden ersten ganzen Tönen, z. B. nach c und d, nicht in einem ganzen Tone, sondern in einem halben fort, also durch c, d, es, so gewinnt sie dadurch etwas Sanftes, das Gefühl mehr wehmüthig Ansprechendes, und wird darum weich genannt. In diesem Mol ist die Terz um einen halben Ton vermindert, und wird darum die kleine Terz genannt; oder die Moltonarten haben die kleine Terz als erste Konsonanz des vollen Akkordes. Die einzelnen Tonarten empfangen ihre Namen von dem Grundtone, mit dem sie beginnen: c dur, c mol, cis dur, cis mol u. s. w.

Eine Zusammenstellung der alten Tonarten des diatonischen Geschlechtes mit den unsrigen ist nur bis auf einen gewissen Grad möglich, da die Toninterválle unsrer Skala mannigfach ermäßigt sind, und dadurch die Skala eine besondere Temperatur erhalten hat, welche das Uebergehen aus der einen Tonart in die andere möglich macht.

16. Schon auf dieser Stufe können wir uns über die ästhetische Beschaffenheit des Tones und der Tonfolge, als des Stoffes, in dem die Tonkunst ihre Werke ausführt, verständigen. Der Ton selbst ist von der Natur den höheren organisch-animalischen Wesen als unmittelbare Offenbarung ihres Gefühles und ihrer Stimmungen, des Schmerzes und

der Lust, der Trauer und der Freude, der Sehnsucht, des Behagens und Widerwillens, gegeben, und drückt diese Mannigfaltigkeit der Gefühle aus, je nachdem er tief oder hoch, energisch oder mild, langgezogen oder kurz abgestoßen sich der Brust entwindet, und durch die Schwingung der Luftwellen in der dadurch gewonnenen Beschaffenheit sich an die Pforten des für ihn empfänglichen Organismus fortpflanzet, um durch sie in das Innere des Gemüthes einzudringen, und dort das entsprechende Gefühl zu erregen. Diese Wirkung steigert sich durch die Folge und Energie der nach einander eintretenden Töne, welche bald leise, bald stark, bald anschwellend, bald verschwebend sich den nächst vorhergehenden anschließen.

17. Ist nun die Tonkunst die Darstellerin und Erregerin der Gefühle und der Stimmungen durch Töne, so ist offenbar, wie diese ihr als Stoff dienen können, das Wesenhafte und Wahre als das Schöne darzustellen. Das Wahre, was ihren Bildungen zu Grunde liegt, ist das Gemüth, zunächst die Wallungen und Regungen desselben, in Gefühlen, Stimmungen und unbewußten Erwägungen; die wahrnehmbare Gestalt, unter der dieses Wahre sich offenbart, ist eben der Ton und die Tonfolge. Indem die Musik die einer jeden Stimmung oder Wallung des Gemüthes entsprechenden Töne findet und zu einem Ganzen verwebt, bringt sie jenes innere Gemüthsleben in bestimmten Formen zur Wahrnehmung; das Wesen ihres Werkes ist eben das Leben des Gemüthes, ist gleichsam die Seele, welche sie durch weise Wahl und Verbindung der Töne ihm einhaucht.

18. Daher ist es zu solchem Zwecke nicht genug, daß sie auf dieser ersten und gleichsam untersten Stufe ihrer

Thätigkeit sich hält; und sie muß zur Steigerung ihrer Leistungen noch die weitern Eigenschaften der Töne und Tonverhältnisse und die Bedingungen ihrer Verbindung und Wirkung in weitere Erwägung ziehen. Zunächst wird dabei der Rhythmus, der Zeitgang (tempo), der Takt und der Accent der Tonfolge zu berechnen seyn, als bestimmte Arten der Form, in welcher sich ihre Verbindungen zur Erreichung bestimmter ästhetischer Wirkungen gestalten.

19. Der Rhythmus der Töne beruht auf dem Wechsel der Zeit, oder der verschiedenen Zeitlänge, welche man zwischen dem Anschlagen der einzelnen Töne verstreichen läßt. In Folge davon kann z. B. ein Ton $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{12}$ des andern genannt werden, wenn zwischen ihm und seinem Nachfolger, d. i. bis dieser anschlägt, nur $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{12}$ der Zeitverfließt, die zwischen dem erstern und seinem Nachfolger verstrichen war. Das sind die Zeitintervalle der Töne, welche von den Tonintervallen, d. i. der Messung der Höhe und Tiefe wohl zu unterscheiden sind. Hier ist der temporelle, dort der tonische Unterschied; hier die Dauer, dort die von der Höhe und Tiefe bedingte Natur des Tones und sein Verhältniß zu den übrigen angegeben.

20. Die Zeit, in welcher die Töne nach einander beim Vortrage anschlagen, wird das Tempo (il tempo — tempus) genannt. Es ist verschieden nach dem Tonsatze, und die Zeitintervalle stehen mit dem Inhalte, dem Rhythmus und den Tonintervallen in einem natürlichen Verhältniß. Eine ernste in einfachem Rhythmus und in größeren Tonintervallen mit einer größern Ebenmäßigkeit fortschreitende Tonfolge wird, weil ihr Charakter etwas Feierliches darstellt,

auch der Zeit nach die Töne sich langsam entfalten, und durch den dadurch bedingten Gang das Würdevolle oder Erwägende und Ruhige darstellen, während der bunte Wechsel der Tonintervalle und ihrer reichen Mischung, insofern sie auf etwas Erregtes, Leidenschaftliches hindeutet, wie eine größere Mannigfaltigkeit der Zeitintervalle, so eine raschere Bewegung des Ganges bedingt.

21. Werden mehrere Töne rücksichtlich ihrer Zeitmessung zu einer Gruppe von bestimmtem Maaße vereinigt und kehrt das dadurch bedingte Maaß in der ganzen Tonreihe wieder, so daß alle Gruppen, so verschieden sie auch seyn mögen, jede in Verbindung ihrer Töne doch denselben Zeitumfang darstellt, so wird das Maaß der einzelnen, die Tonreihe bildenden Tongruppen der Takt genannt, weil der Eintritt desselben durch einen berührenden Schlag oder Streich (tactus), überhaupt durch ein sichtbares oder hörbares Zeichen angedeutet wird oder werden kann.

Der Grundtakt ist überall die Einheit, wie sie z. B. beim Gange durch den Schritt ausgedrückt wird. Dieser Schritt ist demnach 1 oder $\frac{2}{2}$ oder $\frac{4}{4}$ u. s. w.; d. i. statt des Einen das ganze Maaß ausfüllenden Tones können 2 Töne von halber, oder 4 Töne von der Viertellänge des ganzen Maaßes eintreten, und so andre in allen Bruchverhältnissen. Der Takt ist demnach das durch die ganze Tonreihe sich hinerstreckende und in gleichen Intervallen wiederkehrende Maaß der Zeit, welche die Tonreihe ausfüllt, oder die Einheit in dem rhythmischen Wechsel der Töne. Er ist als ein Wiederkehrendes der alten Tonkunst nicht bekannt, die bei einfacher Zeittheilung der Töne dessen leichter entbehrt, während die gegenwärtige, welche diese Theilung über die halben

und Vierteltöne zu $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, ja $\frac{1}{32}$ steigert, so daß durch Einen Ton nur $\frac{1}{32}$ von der Zeit des Maaßes gegeben wird, dieses Mittels, die Toneintheilungen zusammenzuhalten und zu verbinden, nicht entbehren kann. Doch ist in manchen alterthümlichen Arten des Kirchengesanges, wie sie z. B. in der Sixtina zu Rom vorgetragen werden, der Gang nur ein rhythmischer, ohne wiederkehrenden Takt, geblieben.

22. Der Accent der Töne beruht auf dem Wechsel der Stärke, mit welcher einzelne Töne über die andern hervortreten, so daß sie dieselben gleichsam beherrschen, und jene ihnen vor- oder nachschlagen. Durch diese Verschiedenheit, welche jedem einzelnen Tone der Gruppe das ihm zukommende Maaß der Stärke oder Schwäche ertheilt, dadurch aber diese Töne als herrschende, jene als einleitende oder folgende und gleichsam als die herrschenden ergänzende und ihnen dienstbare erscheinen läßt, ist hauptsächlich die Belebung und Beseelung der Tonreihen bedingt; aber der Natur der Sache nach dem das Tonwerk vortragenden Künstler anheimgegeben.

23. Die Tonkunst nun bildet die einfachen Töne zu Reihen, indem sie dieselben nach Höhe, Rhythmus und Takt verschieden auf einander folgen läßt und aus einander entwickelt; und überläßt es den ausübenden Tonkünstlern, durch Vertheilung der jedem Tone gebührenden Stärke, Weichheit und Innigkeit diese Tonfolge zu beleben. Die so gebildete Tonreihe wird Melodie genannt, und begründet überall das innere Leben oder die Seele des Tonsatzes. Die einfachste Melodie wäre die Folge der sämmtlichen Töne der Skala von unten nach oben und umgekehrt, und diese liegt den andern zu Grunde, welche dadurch gebildet werden, daß

man einzelne Töne wiederholt, andre überspringt, in dem Aufsteigen umkehrt, oder den Weg nach unten verläßt, um nach oben zu gehen, und überall die Verbindung der Töne sucht und trifft, welche in ihrer Folge und ihrer Beziehung zu einander der Ausdruck bestimmter Gefühle und Stimmungen sind. Die Alten nannten dieß die Führung, Flechtung, Würflung, Spannung der Töne (Euclid. *εἰςαγωγ.* S. 22: *δι' ὧν ἡ μελοποιΐα ἐπιτελεῖται τέσσαρ' ἐστίν· ἀνωγή, πλοκή, πεττεία, τονή*); und erkannten einen dreifachen Charakter der durch diese Mittel erzeugten Tonfolge, indem sie ihre Melodieen als ausbreitende oder erhebende; als zusammenziehende, d. i. das Gemüth in sich selbst versenkende; und als beruhigende oder die leidenschaftlichen Wallungen stillende unterschieden. In der That ist dadurch der dreifache Charakter aller Tonkunst und die ästhetische Beschaffenheit eines jeden so klar wie einfach ausgesprochen.

24. Die Tonkunst kann sich für das Wesentliche ihrer Wirkungen an den Melodieen zwar genügen lassen, muß aber, um jene Wirkungen zu verstärken, neben der einfachen Melodie diejenigen Töne beachten, welche durch Tonintervalle getrennt, wie wir oben anführten, mit einander in einem guten Verhältnisse stehen, darum aber wohl und gleichsam in einander klingen, wenn sie zusammen angeschlagen werden. Die Alten hatten außer dem Diapason nur noch das Diatessaron und Diapente, d. i. die Quarte und Quinte symphonisch, da alle übrigen Töne ihrer Leiter so gespannt waren, daß sie dissonirten. Die neuere Tonkunst hat durch die oben erwähnte Temperatur der Skala die symphonische Tonverbindung zwar vermehrt, aber auf Kosten der Einfach=

heit und selbst der Reinheit der Tonverhältnisse, und mit Aufgebung der Möglichkeit, die Weichheit der chromatischen und die seelenvolle Anmuth der enharmonischen Geschlechter rein darzustellen.

25. Werden zwei Melodieen so angeordnet, daß die in einem gegebenen Zeittheile zusammentreffenden Töne von beiden in gutem Verhältnisse stehen oder symphonisch sind, so bildet die Verbindung beider mit einander die Harmonie, und obwohl der alte Gesang dem Wesen nach melodisch war und bei den einfachen Völkern auch geblieben ist, so kann doch nicht in Abrede gestellt werden, daß er auch mehrere Melodieen sogar aus verschiedenen Tonarten harmonisch mit einander verbunden habe. Die neuere Tonkunst begann im 10ten Jahrhundert auf demselben Punkte, daß sie zu der Stimme, welche die Melodie vortrug, eine andre fügte, welche dieselbe Melodie, doch um eine Konsonanz höher, zu singen hatte. Jene erste wurde sofort cantus firmus oder tenor genannt, da sie den Gesang hielt und trug; die andre höhere aber der hohe Gesang: alto. Ebenso ward dem Tenor eine tiefere Stimme, ein canto basso von gleicher Beschaffenheit beigefügt. Die beiden begleitenden Stimmen hielten übrigens das einmal angenommene Intervall der Terz, der Quarte, selbst der Oktave, und ihre Töne waren mit denen des Tenor von gleicher Dauer und Weise. Uebrigens ward später über dem Alto noch eine höhere Stimme: discanto, für die höchsten Töne eingeführt, deren das menschliche Organ für den Gesang fähig ist.

26. Weil aber die Töne, wie wir bemerkten, mit massenhaften Punkten bezeichnet wurden, welche zwischen Gruppen von geraden Linien, je nach ihrer Höhe oder Tiefe, auf-

und abstiegen, und in Folge davon beim Satze des Discantus ein Punkt über oder gegen den andern (punctum contra punctum) kam: so wurde der ganze Satz der zwei Stimmen Kontrapunkt oder kontrapunktisch genannt, und der doppelte Kontrapunkt trat ein, wenn die dritte Stimme in derselben Weise behandelt und den beiden andern harmonisch verbunden wurde. Es blieb weiterer Entwicklung überlassen, jene strenge Gemeinsamkeit der in gleichen Akkorden vorschreitenden kontrapunktischen Melodieen zu brechen, und diese einfache Harmonie in eine mannigfache aufzulösen, in der die Intervalle zwischen den Stimmen wechselten, die Töne verschiedene Zeitintervalle annahmen, und auf Einen Ton des Tenor mehrere Töne des Diskanto oder Basso gesungen wurden, ohne daß in irgend einem Punkte, wo die Stimmen sich trennen oder begegnen, der Zusammenklang oder die Harmonie gelöst war. Auch Dissonanzen wurden gewagt, doch nicht ohne vorbereitet zu seyn und in harmonische Klänge aufgelöst zu werden. Dabei blieb immer die Hauptstimme oder der Tenor Grundlage und Träger der Harmonie, um deren Melodie die übrigen Melodieen oder Melodieentheile einen reichen und zusammenstimmenden Schmuck der Töne ausbreiteten.

27. Hierauf geschah es, daß in einem und demselben Tonstücke Haltung und Tragung der Melodieen von Einer Stimme auf die andre überging, und, nachdem dieß geschehen war, die Stimme, welche zuvor die Melodie hielt und führte, nun ihrerseits derjenigen zu Begleitung und Schmuck sich unterordnete, an welche die Melodie übergegangen war, bis sie sich derselben wieder bemächtigte. Eben so konnte die tiefe Stimme sich zu diesem Range erheben. Da

hier gleichsam eine Jagd (fuga) der Stimmen eintrat, ein Wetteifer der Stimmen um die Führung der Melodie und um den ersten Rang: so wurde dieser Satz selbst die Fuge, der Fugensatz genannt, und bildete die Grundlage des tiefer eingreifenden, kunstreichen und wirksamen harmonischen Satzes, der sich über ihre feste und kunstreiche Form aufbaut, oder aus dem Zwange derselben entwickelt. Endlich ward die tiefe Stimme, der contrabasso, von der obern so gelöst, daß sie mit dem Tenor und seiner Umgebung zwar harmonisch verbunden blieb, aber für sich eine harmonische Begleitung in einer tieferen Oktave zu dem obern Gesange bildete, dadurch aber als Generalbaß erst den Tonsatz zu jenem Umfange, Reichthume und Nachdruck erhob, dessen er durch die volle Entfaltung aller Mittel und Wege der Harmonie fähig war.

28. Mitten in diesem Reichthume der Tonverbindung bleibt die Melodie, sey es, daß sie bei einer Stimme beharrt, oder von einer zu der andern übergeht, Seele, Einheit und Halt des Satzes, und schwingt sich aus allen Verwicklungen und Tonfluthen, auch wenn sie augenblicklich von ihnen überdeckt wird, immer von Neuem siegreich über sie empor, um über dem bewegten und oft stürmischen Meere des harmonischen Gewoges in Sicherheit und gleichsam ihrer selbst bewußt zu schweben und zu herrschen. Sie ist die durchtönende, die innere Natur des Gefühles in sich enthaltende und tragende Einheit in der Fülle dieser unendlichen, tonischen, rhythmischen und affektvollen Gestaltungen, welche durch den Kampf der mit einander wetteifernden und selbst durch Dissonanzen vordringenden Gänge sich vermittelt und als inneres, tiefes und reiches Gemüthsleben offenbart.

29. Da aber die Tonleiter von ihrer untersten Tiefe

bis zur obersten Höhe nicht von Einer Stimme umfaßt werden kann, so war die Tonkunst, um die Melodie als die Seele dieses Tonsatzes mit dieser harmonischen Pracht und Fülle höherer und tieferer Töne bekleiden zu können, darauf angewiesen, die nach Geschlechtern und Lebensaltern verschiedenen Stimmen für die Darstellung des vollen Umfangs aller in den menschlichen Organismus gelegten Töne zu Einem Ganzen zu vereinigen. Sie gewann daher eine größere und reichere ästhetische Eindringlichkeit und Fülle. Schon der harmonische Satz an sich führte ihr dieselben zu; aber durch jene Verbindung der verschiedenen menschlichen Geschlechter und Alter wird das Tonwerk nun mit den besondern Gemüthsweisen derselben und den Ausströmungen ihres innern Lebens erfüllt. Es vereinigt in wundersamer Weise die naive Anmuth des Knaben und das seelenvolle Gefühl des weiblichen Herzens im Alt und Diskant, mit der energischen und gefühlvollen Kraft des Jünglings im Tenor, und mit der Würde und tiefen Feierlichkeit des Mannes im Baß. Es sind also die reinsten und lautersten Offenbarungen des menschlichen Gemüthes in Verbindung und Durchdringung, in denen sie auf diesem Punkte des harmonischen Satzes ihre wirkungsvollen Gebilde gestalten kann.

30. Damit aber hat sie ihre Mittel noch nicht erschöpft. Denn noch trennt sie den Ton von der menschlichen Stimme und legt ihn in besondere Tonzeuge oder musikalische Instrumente, die besaiteten und geblasenen, nieder, ohne ihn darum von dem menschlichen Organismus abzulösen, denn in dem geblasenen Tonzeuge wird er von dem Hauche der menschlichen Brust erweckt, der die Röhre füllt; diese vertritt gleichsam die menschliche Kehle, und es ist auch hier das

8 *

Seelenvolle, von dem Gemüthe des Künstlers dem Tonzeuge *Eingehauchte*, was da wirket. In dem besaiteten aber ergießt sich eben dieses Leben der Seele mit verborgener Kraft durch den Arm und die Finger, oder in den von der Hand geführten Bogen, oder in das πλῆκτρον, und ein Jeder kann z. B. an den Bewegungen eines großen Geigers, wie Paganini war, abnehmen, wie es in seinem Innern arbeitet, wie es ihn erregt, und wie das Leben aus seiner Brust durch Hand und Finger in das Instrument und aus ihm hervorbringt. Es ist auch hier die Kraft und Seele des Gemüthes, die ergreift und fortreißt; das Instrument ist eben nur ein Werkzeug, ein künstlich erweitertes Organ, das, der Beschränktheit des menschlichen Organismus zu Hülfe kommend, jenes innere Leben des Gemüthes vermittelt.

31. Jedes *besaitete* oder *geblasene* Instrument hat seine besondre Natur und Eigenschaft, und erscheint um so bedeutender, je mehr es sich durch Höhe und Tiefe, Energie und Sanftheit seiner Töne dem Bestreben des Künstlers, sein inneres Gemüthsleben ihm einzuhauchen, gerecht und fügsam zeigt. Die besaiteten Instrumente, besonders die, welche mit der Hand unmittelbar berührt werden, von der einfachen Zither bis zur Harfe, dringen weniger tief in das Gemüth ein und umschweben es in leichter Anmuth; mehr schon diejenigen, bei welchen die Tasten und der Griff, oder der Bogen und der Strich den Ton vermitteln, vorzüglich die *Violine*, welcher, wenn die Herbigkeit ihres Tones überwunden wird, eine wahrhaft seelenvolle Tonfolge entquillt. — Energischer als die besaiteten wirken durch die Unmittelbarkeit und Stärke des menschlichen belebenden Hauches die geblasenen, von der tiefen Posaune bis zur hohen Flöte; besonders die mittleren

Gattungen: unsere Klarinette, Hoboe, Flöte, haben für die Darstellung der Wehmuth eine wunderbare Kraft, deren dämonische Natur die Alten durch den Mythus der Medusa zur Anschauung zu bringen suchten. Als nämlich Perseus die Meduse Gorgo enthauptete, ließen, wie Pindar im letzten pythischen Gesange erzählt, die Schlangen im Haar ihrer Schwestern einen vielfach klagenden Laut enttr äufeln, den Pallas Athene, die Vermittlerin jenes Kampfes, im Rohre nachahmte, und zum Gesang der Flöte gestaltete.

Allen Tonzeugen voran aber geht an Gewalt die Orgel; sie ist darum das gewaltigste, weil sie dem Hauch der menschlichen Brust die Luft bis zu ihrer größten Ausdehnung unterstellt, und gleichwohl dadurch, daß sie dem Künstler die Oeffnung der Pfeifen und die Behandlung der Tasten anheimgibt, ihn in den Stand setzt, die Fülle dieser gigantischen Kraft zu bändigen und menschlich zu beseelen, oder den Sturm zu reiten, was dem großen englischen Dichter unmöglich schien.

32. Wie wesentlich aber der Hauch aus menschlicher Brust oder der unmittelbare Verkehr des Gemüthes durch die Hand oder den Athem des Spielenden mit dem Instrumente sey, geht auch daraus hervor, daß, wo man ein künstliches Tonzeug irgend einer Art ohne Hülfe des menschlichen Organismus in Bewegung setzt, seine Töne des eigentlichen Lebens ermangeln, und etwas Erkaltendes und eher Abstoßendes haben, wie die Musik einer Drehorgel, eines Glockenspiels, oder ein Concert, das von Automaten gepfiffen und geblasen wird. Es gleicht an Natur und Wirkung einem Kabinet von Wachsfiguren, welche das Leben heucheln, aber todt sind, oder der heliographischen Kopie eines menschlichen Antlitzes.

33. Fassen wir zusammen, was zur ästhetischen Beurtheilung des Tons und der Tonfolge gesagt worden ist, so erschien uns der Ton selbst und an sich schön, und schön in seinem Verhältniß zu andern, als unmittelbarer Ausdruck, Träger und Verkündiger eines Innern, als ein Geistiges und eine Offenbarung des Gemüthes. Schon in dem einfachen Ausdrucke des Schmerzes und der Freude durch Laut und Ton, noch mehr in den Tonfolgen der Natur vom Gesange der Lerche bis zum seelenvollen Liede der Nachtigall wird jenes Wesenhafte, Innere enthüllt; in einer reicheren und tieferen Fülle aber durch den seelenvollen Gesang menschlicher Brust.

34. Der Ton offenbart ebenso den unendlichen Wechsel der Stimmungen, die einer jeden reinen Gemüthsart eigen sind, und welche sich, wie in den einfachen Lauten, so in dem zusammenhängenden Ergusse des Gefühles, bald der Freude, der Lust, bald der Trauer, der Wehmuth enthüllen, und in diesen Enthüllungen bis zur Wonne wie bis zum Schmerze der Verzweiflung steigen. Die Wirkung dieser einander suchenden, durchdringenden und ergänzenden Töne und Tongeschlechter ist eine unmittelbare, durch die ihnen inwohnende Kraft und Wesenhaftigkeit des Gemüthes das ihm in dem Andern Entsprechende weckende und verklärende. Sie steigert sich, wenn durch das Zusammenklingen mehrerer Tonweisen in den Stimmen verschiedener Geschlechter und Alter die oben bezeichnete Verschiedenheit der Gemüthsarten und der Ausdrucksweisen ihres Gefühles zu einer sie alle vereinigenden und verschmelzenden Harmonie gemischt wird.

35. Noch gesteigert wird diese Wirkung und zum Gewaltigen und Ergreifenden erhoben, wenn, sey es bei der

einfachen Melodie, sey es beim harmonischen Satze, die Stimme desselben Grades, des Basses, des Altes und des Tenors vervielfältigt, und wie in dem Chor und Choral nach Hunderten verbunden werden. Dasselbe geschieht, wenn die Tonzeuge von den Stimmen gelöst, und ihre verschiedenen Arten zu einem Ganzen oder Orchester vereinigt werden, und in diesem jedes Instrument in einer Anzahl eintritt, welche seiner Bedeutung entspricht; endlich, wenn durch Verbindung des vollen Orchesters und des vollen Chores die Tonkunst gleichsam alle Schleußen eröffnet, aus denen der Harmoniestrom sich in verstärkten und hochgehenden Wogen ergießt, und majestätisch verbrausend oder in ruhigem Wellenschlag tief und lebendig einherzieht. Da aber auch in einem solchen Wogensturm der Harmonie die Melodie als das Eine und die eigentliche Seele dieser Schöpfung sich behauptet, so ist nicht zu verkennen, daß in jener, aus verbundenen Kräften hervorbrechenden Wirkung nur die leidenschaftliche, pathetische Seite der Wirkungen des Tonsatzes gegeben ist, während die das einfache Gefühl ansprechende Macht der von milden Harmonieen umgebenen Melodie nicht geringer erscheint; sie kann sogar nach Umständen tiefer und nachhaltiger wirken, als jene Tongewitter, und gleicht dem erquickenden Sonnenstrahle oder dem sanften Hauche des Frühlings, denen in ähnlicher Weise der erschütternde Sturm, oder der Donner, oder das Erbrausen der Brandung engegensteht.

36. Wir haben damit die große, gewaltige und die sanfte Wirkung der Tonkunst bezeichnet, die nicht nur erheitert und betrübt, nicht nur erregt und erschüttert, sondern die auch das Gemüth in jeder Weise umstimmen, beruhigen und lenken kann.

Das wollte das Alterthum durch die Sage von Orpheus ausdrücken, der durch die Macht der Töne nicht nur die Gemüther roher Menschen gebändigt, sondern auch die wilden Thiere des Berges herbeigelockt und selbst die Bäume der Waldungen um sich versammelt habe. Das liegt in dem Mythus von Amphion, der durch die Töne seiner Leier die Mauern von Theben erbaut; und so fehlen auch nicht die Meldungen der Alten über die verschiedene Kraft und Wirkung ihrer einzelnen Tonarten auf das Gemüth. Damon, der Tonkünstler, so erzählt Galenus (Hipp. u. Plat. IX. 3) traf eine Flötenspielerin, welche trunkenen Jünglingen phrygisch blies, und diese gebärdeten sich wie im Wahnsinne. Er befahl ihr, dorisch zu blasen, und sogleich legte sich in ihnen die entgeisterte Wallung. Basilius der Große (über Lesung der Bücher der Alten S. 99, Grebe) trägt diese Sage auf den Pythagoras über mit der Bemerkung, daß, wie der Flötenspieler, als Führer des Komos, in die dorische Weise übergegangen, die Jünglinge zur Besinnung gekommen, die Kränze von dem Haupt genommen und beschämt davon gegangen seyen. Er fügt bei, daß auch Timotheus, der Zitherspieler, durch die phrygische Weise den Alexander zu den Waffen gebracht, und nach Ermäßigung der Harmonie (also wohl in den dorischen Ton übergehend) zu den Schmausenden zurückgeführt habe. *)

37. Dadurch bestimmt sich nun das Gebiet, welches die Tonkunst in dem großen Reiche der allgemeinen Kunst

*) Ταύτῃ (τῇ τέχνῃ) καὶ Ἀλεξάνδρῳ ποτὲ τὸ (l. τὸν) φρύγιον ἐπαυλήσαντα, ἐξαναστῆσαι αὐτὸν ἐπὶ τὰ ὅπλα λέγεται μεταξὺ δειπνοῦντα, καὶ ἐπαναγκεῖν πάλιν πρὸς τοὺς (viell. ἐν συμποσίῳ παρόντας) τὴν ἁρμονίαν χαλάζοντα.

einnimmt. Sie ist zurückgezogen von der Natur und allein auf das Gebiet des Geistes gewiesen. Auch hier ist ihre Herrschaft keine unbedingte, sondern sie beschränkt sich auf die Regionen des Gemüthes, dessen inneres und unmittelbares Leben sie in ihren Melodieen und Harmonieen entfalten und zur Anschauung bringen soll. Ihre Bestimmung ist also: das Schöne, welches in den Regungen des Gemüthes sich offenbart, durch die Töne zur Wahrnehmung zu bringen, und ihm mit seiner vollen Entfaltung seine ganze Wirkung zu sichern. Obwohl aber von Darstellung von Erscheinungen der Natur abgewendet, verkehrt sie doch mit ihr von Einer Seite, insofern sie die von der Natur und durch ihre Kämpfe, durch die Stürme, das Gewitter erregten Eindrücke des Gemüthes, ebenso wie die unter dem sanften Walten der natürlichen Kräfte und Erscheinungen sich entfaltenden milderen Stimmungen des Herzens in sich auffassen und wiedergeben kann. Sie verkehrt auch mit dem nicht unmittelbaren, sondern durch die Gebärden und Rede vermittelten Leben und Walten des Gemüthes, oder mit dem Gebiete des Geistes, indem sie den in der Rede ausgesprochenen Inbegriff und Gehalt desselben umgibt und durchdringt, und der Sprache, diese mag durch Mimik oder Rede sich offenbaren, als Gefährtin und Gehülfin dient.

38. Die Frage jedoch, die sich hier erhebt, ist: ob die Tonkunst, auf sich beschränkt, auch Gedanken darstellen könne? So scheint es nach der gewöhnlichen Art, sich über sie in Bezug auf ihren Inhalt auszudrücken. Denn eine Musik, sagt man, sey gedankenreich oder gedankenleer. Hier wird jedoch nicht von Gedanken die Rede seyn können, welche sich in Begriffe aus einander gelegt haben, und dadurch zum

Bewußtseyn gekommen sind, sondern nur insofern, als Gefühl und Stimmung die Keime, gleichsam die Embryonen der Gedanken enthalten, die sich aus ihnen entfalten, und durch Begriff und Wort zum Bewußtseyn dringen. Eine Tonkunst demnach, die ein tiefes und reiches Gemüth ausspricht, wird eben darum auch Keime der Gedanken von größerer Tiefe und Innigkeit enthalten, welche sofort unter dem Zauber ihrer Melodieen sich entfalten und gleichsam erblühen können. Dadurch nimmt sie Theil an der Gedankenwelt, ohne jedoch für sich selbst im Stande zu seyn, das im Begriffe sich entfaltende und zum Bewußtseyn strebende Gefühl bis zu diesem äußersten Punkte seiner Ausgestaltung und Wahrnehmbarkeit zu verfolgen und zu bezeichnen. Sie trägt, sie fördert nur auf seinem Wege und ist ihm eine treue Begleiterin, bis zu der Stufe, wo es sich zur vollen und abgezogenen Spekulation erhebt, und der Geist in sich selbst, in die Verbindungen seiner Begriffe verloren, in die nur ihm zugänglichen Gebiete und Formen der Forschung eintritt.

39. Damit ist auch abgewiesen, was die Tonkunst **nicht** darstellen soll. Sie hat Nichts zu thun mit der Schilderung der äußern Natur; sie kann weder einen Sonnenaufgang, noch einen Sonnenuntergang, oder einen Sturm, noch ein Gewitter in Tönen bilden; und wenn sie Gefühle bezeichnet, welche durch jene Naturerscheinungen erregt werden, so können diese Gefühle in gleicher Weise durch andere, jenen Naturerscheinungen entsprechende Ursachen, ja durch die Kämpfe des innern Gemüthes selbst zum Vorschein gebracht werden. Die musikalischen Schilderungen verkehren also in keiner Weise direkt mit dem, was in jenen Naturerscheinungen wallet und drängt. Es ist dasselbe, wenn die

Tonkunst, allein auf sich gewiesen, menschliche Handlungen, z. B. eine Schlacht, oder wenn sie den Gang der Erwägung in irgend einem menschlichen Gemüthe darstellen will. Alles das kann unter dem Namen der Tonmalerei begriffen werden, und ist verwerflich. Es ist ein Uebergriff der Musik in ein andres Gebiet, den jedoch selbst große Meister verschuldet haben, wie der Abt Vogler, wenn er auf der Orgel ein Gewitter darstellen wollte; wie Beethoven, wenn er die Schlacht bei Vittoria in Tönen dichtet, oder in einer seiner größten Symphonien die innern Kämpfe des Zweiflers und seine Resignation selbstständig zu schildern sucht; Beethoven hat, um deutlich zu machen, was er will, selbst zu äußern Mitteln greifen müssen; er hat dort durch Pauken- und Trommelschläge und Märsche angedeutet, daß der Tumult seiner Harmonie ein Schlachtgetümmel seyn soll, und durch die Nationalmelodieen der Engländer und Franzosen, daß diese beiden Nationen es sind, deren Heere sich schlagen, während bei der Symphonie eine Darlegung in Worten nöthig ist, um dem Hörer begreiflich zu machen, daß einmal Zweifel, dann Erwägung, dann Ergebung u. s. w. es seyen, die in dem übrigens wundersamen Tonwerke sollen dargestellt werden. Die Tonmalerei in dem neuesten französischen Werke des Herrn Felicien David, „die Wüste" genannt, leidet an denselben Gebrechen.

40. Dagegen kann die Tonkunst alle durch die Geberden, die Rede, und zumal durch Poesie individuell und klar ausgedrückten Gefühle, Gedanken, Zustände, Vorgänge und Thaten begleiten, sie durchdringend, und die in den Darstellungen der verwandten Künste waltenden Empfindungen und Stimmungen, namentlich der Poesie, in ihrer Weise aus-

drücken. Sie dient dann dem Worte, dem Gedanken, dem in Versen enthaltenen Gefühle zur Füllung, zur Stärkung und Belebung, und das Wort selbst ist dann umgekehrt der Dollmetsch des Tones. Man erfährt durch das Wort, was der Ton eigentlich will und bedeutet, und der Ton, die Ton- und Harmoniefolge drückt unter der Hand eines großen Meisters noch energischer, tiefsinniger und ergreifender aus, was das Wort oft nur andeutet. Ja es ist jene Gattung der Poesie, welche gleichsam nur die Umrisse der Gefühle und Erwägungen liefert, nicht selten der Musik, welche dann beseelend oder bewältigend sich über den Text erhebt, noch zuträglicher, als eine tiefere und reichere Dichtung, gegen welche sie sich in der bescheidenen Sphäre der Erläuterung zu halten hat.

41. Durch diese Mittel und Verhältnisse gelingt es der Tonkunst, sich parallel der Poesie in verschiedenen Gattungen zu gestalten. Sie ist lyrisch, indem sie das einfache Gefühl bis zur stärksten Gemüthserregung, sey es für sich oder als Dollmetsch der Poesie, vom einfachen Liede bis zur erhabenen Ode darstellt; sie wird episch dadurch, daß sie die Erzählung begleitet und durchdringt; sie wird dramatisch, indem sie sich zur Hülfe und Belebung irgend eines durch die Poesie dargestellten Geschehenden oder Verrichtetwerdenden gewährt.

42. Auch ist klar, wie sie bei so großen Mitteln auf ihrem Gebiete das leisten könne, was verschiedenen Zeiten und Völkern, und in den Völkern den Geschlechtern und den Einzelnen auf dem Gebiete, das sie beherrscht, eigen war. Sie wird überall die besondern Arten und Weisen, in denen das Gemüth sich entfaltet, und das innere Leben desselben

in häuslichen wie in öffentlichen Verhältnissen, bei der heitern wie bei der religiösen Feier, enthüllen. So unterscheidet man die alte, die mittlere und die neuere Musik; und nach Völkern: die griechische, italienische und deutsche, als welche die besondre Gemüthsart dieser Völker offenbart und wiedergibt; und bei den Völkern wieder nach Stämmen die dem Geiste derselben entsprechenden Tonweisen, welche ihren Charakter allen in ihnen gebildeten Tonwerken aufdrückten. Eben so kann sie in jedem Volke nach den Lagen der einzelnen Klassen und nach ihrer Bildungsweise verschieden seyn. Wer kennt und liebt nicht die einfache, die bald naive, bald sentimentale Art der Melodieen in unserm Gebirge, jene Lieder besonders der Hirten? In gleicher Weise ertönen, wiewohl gemäß dem nationalen Gefühle, die Gesänge der Schäfer, der Fischer in Italien, in Sizilien 2c.; und so in großer Mannigfaltigkeit, was die einzelnen Stände und Berufsarten der Menschen aus dem Innern ihrer Gemüthswelt den Tönen anvertrauen.

43. Darüber erhebt sich dann das kunstreiche Gebilde, welches aus tieferem Studium der Melodie und Harmonie hervorgeht, und ein Gemüth offenbart, welches durch reiferes Denken und durch stärkeres Empfinden sich auf eine höhere Stufe wie der Einsicht, so des Gemüthslebens erhoben hat. Auf dieser Höhe erscheinen die einzelnen musikalischen Schulen der tonkundigen Nationen, eingeleitet und geführt durch große Meister, deren Geist dann, von früheren entzündet, sich den späteren mittheilt. So wird man bei der höheren italienischen Musik leicht wahrnehmen, wie sie sich vorzüglich aus dem Tonsatze von Paläſtrina bis Skarlatti als Trägerin des religiösen und socialen Lebens- und Fühlens entwickelt hat;

und eben so bald erkennen, daß die höhere deutsche Tonkunst, zumeist mit der Tiefe des Sebastian Bach beginnend, sich durch die Werke der großen Meister der östreichischen Schule, durch die Leistungen von Haydn, Gluck, Mozart und Beethoven mit innerer Folgerichtigkeit entfaltet, und, ohne ihren Grundcharakter zu verläugnen, sich in den mannigfaltigsten und tiefsinnigsten Gestalten offenbart.

44. Wenn übrigens die Tonkunst mit Rücksicht auf ihr Verhältniß zur Poesie und Mimik als lyrisch, episch und dramatisch bezeichnet worden ist, so hebt das ihren Charakter: das Gemüthsleben zu offenbaren, nicht auf, und sie gesellt sich den genannten Gattungen der Poesie und Mimik nur vermittelnd und insofern, als auch der Darstellung dieser Künste ein erhöhtes, wenngleich zu Begriffen und Handlungen verklärtes und geistiges Gefühl zu Grunde liegt. Niemanden kann im Ernste einfallen, ein rein abgezogenes Verfahren des Verstandes, wie es z. B. beim Vollzug einer Rechnung sich offenbart, mit Musik zu begleiten. Eben so sind die einzelnen Arten poetischer und mimischer Darstellung nicht rein von einander geschieden, sondern jede trägt Stoffe und Weisen der andern, z. B. die Lyrik Stoffe des Epos und des Drama in sich; und die Benennungen geschehen nur nach den vorherrschenden, das Wesen bedingenden Stoffen, denen dann die andern sich unterordnen; es geschieht dasselbe bei den verschiedenen Weisen der Tonkunst.

45. Wird nach diesen Bemerkungen, welche zum Verständniß der Sache aus dem folgenden Abschnitte über die Poesie hier mußten beigezogen werden, der Inbegriff der Leistungen, welche die Musik in Verbindung mit den andern Künsten vollzieht, nach Gattungen und Arten getrennt, so

erscheint die lyrische Tonkunst in Verbindung mit Tanz als Schöpferin der Melodieen, welche die verschiedenen Arten des Tanzes nach Völkern und Zeiten ausdrücken, und nicht selten mit schon deutlich hervortretendem dramatischem Charakter umgeben, insofern der nationale Tanz eine Gesinnung, ein Begehren, eine Absicht mimisch darstellt, und durch die Tanzenden zum Ziele führt. Dasselbe geschieht im Marsch, wo die mimische Bewegung der unter den Tönen fest und sicher einherschreitenden Schaar zwar nie streng geordnet ist, aber doch einen bestimmten, durch den Gegenstand gebotenen Charakter ausdrückt, je nachdem es zum Kampfe, oder zum Begräbniß, oder zur festlichen Lust geht.

46. Daneben steht die lyrische Tonkunst in Verbindung mit der Poesie, insofern sie den Inhalt lyrischer Gedichte darstellt, und das Volkslied, dazu die Lieder der Freude, des Leides, der Sehnsucht, der Wehmuth mit Melodieen und Harmonieen bekleidet. Sie erhebt sich zur Darstellung des Stärkeren, Würdevollen und Erhabenen durch Ausstattung von Gesängen, welche öffentliche Thaten der Menschen oder die Gottheit zu preisen bestimmt sind: der Enkomien, der Hymnen, des Päan, der christlichen Lieder, der Ode, und daneben der Chorgesänge.

Die höhere lyrische Tonkunst nimmt dadurch einen doppelten Charakter an, je nachdem sie daran geht, den lyrischen Gesang, welcher menschliche, und welcher göttliche Dinge behandelt, zu schmücken. Bei den Griechen war der Tonsatz für beide höhere Gattungen mehr aus einem Gusse und mehr Eines Charakters. Mochten sie dem höheren Gesang für das Leben und die Verherrlichung rühmlicher Thaten, oder dem für die Feier der Götter bei ihren Festen und Opfern be-

stimmten zur Begleitung dienen: beide Gattungen standen sich nahe. Wie in dem Gesange menschliche und göttliche Stoffe sich durchdrangen, und das Lob der Sterblichen durch Beiziehung der analogen Eigenschaften oder Thaten der Götter gesteigert wurden: so war auch der Tonsatz wesentlich derselbe. Dazu bot die Verschiedenheit des Kultus, z. B. die Erhabenheit des bacchischen, der mit den eleusinischen Geheimnissen verkehrte, und die fröhliche Beweglichkeit der ländlichen Dionysien; die weicheren Gesänge auf Eros und Aphrodite, und die ernsten auf Apollon, Zeus oder Hera, auch der mehr auf menschliche Dinge gerichteten lyrischen Tonkunst die Möglichkeit, den vielfachen an sie gerichteten Anforderungen zu genügen, ohne sich aus dem Gebiete des religiösen Tonsatzes zu entfernen. Dagegen hat sich in christlicher Zeit der Charakter höherer Tonlyrik in dem weltlichen und kirchlichen Gebiete auf eine Weise getrennt, welche kaum eine Vermittlung zuläßt.

47. Die weltliche Tonlyrik, der Kammerstyl genannt, weil sie zunächst für die Gemächer (camere) der Großen bestimmt war, hat bei den Italienern die Kanzone, das Madrigal, die Arie und Cavatina, die Tonverbindungen mehrerer Stimmen in Duetten, Terzetten u. s. w. ausgebildet. Die Kanzone entfaltet den einfachen lyrischen Gesang in schlichten und nur wenig sagenden, wiederholenden Weisen. Das Madrigal steht ihr nahe; es ist eine Kanzone von beschränktem Maaße. Das Gedicht, welches sie ausdrückt, bewegt sich in vierfüßigen Versen, freien Reimen, geht nicht über 18 Zeilen, und behandelt zunächst heitere und leicht erregbare Zustände des Gemüthes. Die Arie greift tiefer in das Gefühl und entfaltet es in reicheren Weisen, sey es, daß

sie von Einer oder zwei Stimmen, die bald wechseln, bald sich vereinigen, vorgetragen wird. Die tiefer gehende Kraft derselben hat auch veranlaßt, daß das in ihr ausgesprochene Gefühl oder Gemüthsleben nach ihrem Hauptsatze in einem Gegensatze hervortritt, und dann durch einen Rückweg (da capo) zu seinen Anfängen gleichsam in sich selbst zurückgeht, jedoch gesteigert und verklärt. Ohne jene künstliche Fügung wird die Arie zur Kavata oder Kavatina. Sind ohne jene tiefe Innerlichkeit mehrere Stimmen zur Darstellung eines lyrischen Satzes vereinigt, so hat man die Duette, Terzette, Quartette u. s. w., durch welche der lyrische Tonsatz sich in großer Mannigfaltigkeit ausbreitet. Es ist ihnen gemein, einen Grundgedanken in größerer und reicherer Fülle und in umfassenderer Weise darzustellen, als es bei Einer Stimme möglich wäre.

48. Zur Darstellung der kirchlichen, christlichen Lyrik erhoben, entfaltet die Tonkunst tieferen Ernst und höhere Feierlichkeit; die Leidenschaftlichkeit löst sich hier in Anschauung und Erhebung des Gemüthes auf, zu deren Ausdruck Folge und Mischung der Töne, der Harmonie, des Rhythmus und Tempo den entsprechenden Charakter des Einfachen, Würdevollen und Hochfeierlichen annehmen, nicht ohne mit diesem auch die Weihe einer ernsten Anmuth (σεμνὴ χάρις) und Lieblichkeit zu verbinden, in welcher Sehnsucht nach dem Ueberirdischen und Liebe der Kreatur zur Gottheit zu athmen scheint.

49. Der Kanzone steht auf kirchlichem Gebiete die Kantate entgegen, als der einfache Ausdruck eines religiösen Gefühls, und an sie reiht sich die Motette. Ihr liegt irgend ein beschränkter Text (un motto, motetto santo) zu

Grunde. Die Motette umgibt diesen Text, welchen der cantus firmus oder tenor vorträgt, mit jener Verschlingung und einfachen Harmonie, deren oben gedacht wurde. „Vor Allen," sagt Luther in Preis der Musik (bei Walch XIV. S. 407) in Bezug auf das Wesen der Motette, „daß einer eine schlichte Weis oder Tenor, wie es die Musici heißen, hersinget, neben welcher drei, vier, fünf andre Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige (schlichte, einfache) Weis oder Tenor, gleich als mit Jauchzen rings um solchen Tenor spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weis wunderbarlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich herzen und lieblich umfangen, also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich fast heftig verwundern müssen, und meinen: daß Nichts seltsameres in der Welt sey, denn ein solcher Gesang mit vier Stimmen geschmückt."

50. Breiter und erhabener stellen sich die zum Preise des Höchsten geschmückten kirchlichen Melodien, in dem Psalme, im Magnificat, oder Lobgesange Mariä; und tiefer das Gemüth erregend diejenigen dar, in welchen Schmerz über das Leiden des Herrn, oder Reue und Leid des Sünders im Miserere und andern Bußpsalmen ausgedrückt wird; der Trauergesang, das Requiem, zur Todtenfeier bestimmt, steht an Tiefe des Ernstes und elegischem Ergusse ihnen nahe. Ueber alle aber erhebt sich in der römisch-katholischen Kirche die Verschlingung der verschiedensten lyrischen Weisen in der Begleitung der Liturgie oder der Messe, und der oft tausendstimmige Choral, welcher, nachdem er in dem katholi-

schen Kultus versäumt wurde, in der protestantischen Kirche sich zu besonderer Herrlichkeit entfaltet hat, nach Weisen, die theils selbstständig gedichtet, theils aus Volksmelodien, vorzüglich durch Veränderung ihres Rhythmus und Ausdrucks, gebildet worden sind.

51. Auf das Gebiet der Mimik gehören die Tongebilde, durch welche eine mimisch dargestellte Erzählung begleitet wird; doch kommen sie nicht in selbstständiger Form vor, sondern als Theile der Pantomime. In Verbindung mit der Poesie ist der epische Tonsatz reicher. Ihm gehört die ganze mannigfache Tonbegleitung der Balladen und Romanzen, und was sonst erzählenden Gedichten noch als musikalische Ausstattung beigesellt wird. Diesen verwandt ist das Recitativ, welches in einem von der gewöhnlichen Rede nur durch Erhebung der Stimme verschiedenen Vortrage Begegnisse oder Erwägungen darstellt, aus welchen Entschlüsse oder Handlungen hervorgehen. Es erhebt sich zum Oratorium, welches die Erzählung irgend einer gewaltigen Begebenheit, jedoch so begleitet, daß der Erzähler nicht, wie bei der Ballade, seine Stoffe in vollem Gesange, sondern recitativ vorträgt; die Reden der handelnden Personen aber den einzelnen Sängern gegeben werden, und zugleich bei lyrischer Ausbreitung des Stoffes die diesen entsprechenden Weisen eintreten, das Werk demnach die ganze Fülle des lyrischen Tonsatzes in sich aufnehmen, und durch den Ausdruck der tiefergreifendsten Lagen, Anschauungen und Erregungen, tiefere Wirkungen hervorbringen und sich eben so großartig wie selbstständig gestalten kann. Es hat historische Stoffe, vorzüglich aber kirchliche, zur Bearbeitung genommen; so sind die großen Oratorien von Händel, die

Schöpfung von Haydn, in welcher z. B. die Worte: „und es ward Licht" von der Fülle und durchschlagenden Kraft des Tonsatzes gleichsam ergriffen und so durchdrungen sind, daß sich die Majestät und tieferschütternde Kraft der weltbelebenden Lichterscheinung stark und erhaben in dem ergriffenen Gemüthe ausbreitet; obgleich, wie oben bemerkt wurde, die Worte nöthig sind, um dem gewaltigen Tonwerke seine nähere Beziehung auf den Gegenstand zu geben und seinen Sinn völlig aufzuschließen.

Das Oratorium gestattet in seiner vollen Entfaltung alle Arten des lyrischen Tonsatzes: die Arie, das Motetto, das Recitativ, den Chor; und diese lyrischen Weisen stellen sich dann in ähnlicher Art zwischen die Haupttheile seiner im Wesentlichen erzählenden Darstellung, wie die Chorgesänge zwischen die Szenen und Akte der Tragödie. Ja an dem Orte, wohin es eigentlich gehört, vorgetragen, in der Kirche nämlich, wird dem christlichen Oratorium Gelegenheit gegeben, die ganze Gemeinde durch den Choral an dem Vortrage zu betheiligen. Dieser wird dadurch nur an ergreifender Wirkung gewinnen, wie z. B.: wenn im „Tod Jesu" nach dem recitativen Vortrage der Worte: „und sie setzten ihm eine Dornenkrone auf das Haupt" die Gemeinde mit dem Choral einfällt: „O Haupt voll Blut und Wunden", und die Erzählung des Todes Jesu: „und er neigte sein Haupt und verschied" mit dem Verse krönt: „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir!"

52. Die dramatische Tonkunst kündigt sich bereits in den, die Tänze begleitenden Weisen an, insofern in ihnen eine Lage oder Handlung ausgedrückt ist. Sie entfaltet sich zu der mannigfaltigen Begleitung des Ballettes, und geht

zur Ausstattung der Pantomime über. Sie gewährt sich in gleicher Weise der Poesie zur dramatischen Darstellung heiterer und ernster Handlungen, der opera buffa und seria, und verfügt zur musikalischen Ausstattung und der Entfaltung über den ganzen Inbegriff der Mittel und Formen, die ihr zu Gebote stehen, in einer Weise, daß unter der Hand der großen Meister des Tonsatzes, nachdem die Oper sich des eitlen und übermäßigen Schmuckes entschlagen hatte, sie besonders seit Gluck und Skarlatti zur Darstellerin des ganzen reichen und unermeßlichen Gemüthslebens geworden ist, das immer Handlungen entfaltet, und das in den Worten des Textes, die ihr beigegeben sind, oft nur wie in den äußersten Umrissen ausgedrückt ist. Christoph Gluck äußert sich über Pflicht und Beruf der Musik, in Bezug auf dieses großartigste und schönste Tonspiel, wie folgt, in der Zueignung seiner Alceste an den Großherzog Peter Leopold von Toskana:

„Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe beschränken, der Poesie zum Behufe des Ausdruckes der Worte und Situationen des Gedichtes zu dienen; und ich dachte, sie müsse dasselbe leisten, was bei einer richtigen und wohlangelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farbe leistet, und der wohlgewählte Gegensatz von Licht und Schatten, welcher dazu dient, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu verunstalten. Ich glaube ferner, mein größtes Bestreben müsse darauf gerichtet seyn, mich einer schönen Einfachheit zu befleißigen. Zu meinem Glück fügt sich das Buch vortrefflich zu meinem Vorhaben. Der berühmte Dichter hat bei der dramatisch-szenischen Bearbeitung einen neuen Weg eingeschlagen, in dessen Folge an die Stelle der blumenrei-

chen Schilderungen u. s. w. die Sprache des Herzens trat, die gewaltigsten Leidenschaften, die ergreifendsten Situationen und ein immer wechselndes Schauspiel entfaltend.

Indeß ist der dramatische Tonsatz fast ausschließlich an nicht kirchlichen Stoffen geübt worden, und nur einzelne alttestamentliche Begebenheiten und Charaktere, wie Moses und Saul, sind in neuerer Zeit einer solchen Bearbeitung theilhaftig geworden, während doch die religiösen Stoffe selbst in der Tragödie noch eine ziemliche Beachtung gefunden haben, nicht nur in der spanischen dramatischen Poesie, sondern selbst auf der französischen Bühne, welche auf diesem Gebiete den Polieucte von Corneille und die Attalie von Racine aufzuweisen hat. Der Hauptgrund liegt darin, daß unser Theater verweltlicht ist, darum mit Religion und Kirche nicht oder nur schwach verkehrt. In Folge davon sind auch die epischen Tonwerke kirchlichen Inhaltes von der Kirche so gut wie ganz abgelöst. Sie weiß sich kaum noch mit ihrer Darstellung zu befassen und überläßt diese den Concertsälen. Darum ist schon die episch-kirchliche Tonkunst in Beschränkung geblieben; die dramatisch-kirchliche aber so gut wie gar nicht entwickelt worden. Gleichwohl liegt hier noch ein reicher und erhabener Stoff verborgen, und bleibt den künftigen Tonsetzern ein unermeßlicher Schatz zu heben, wenn die Zeit erst mit dem, was sich auf diesem Gebiete aus den christlichen Stoffen gestalten läßt, zum Bewußtseyn kommen wird. Man darf nicht sagen, daß das Christenthum dramatischer Darstellung widerstrebt, und sein Inhalt durch sie entheiligt wird. Nicht in der Natur des Dramatischen ist eine solche Entheiligung bedingt, sondern in der innerlich unbegründeten Verweltlichung unsrer Bühne.

Die altchristliche Kirche der mittleren Jahrhunderte verbarg in ihren Passionsspielen einen sehr gesunden Keim eines christlichen Drama und eines dramatisch-christlichen Tonsatzes, und noch ist er nicht abgestorben. In unserm Gebirge wird von den Landleuten zu Oberammergau in Folge eines alten Gelübdes alle zehn Jahre die Geschichte des Heilandes vom Einzuge in Jerusalem an bis zur Auferstehung dramatisch-musikalisch dargestellt. Man wird dabei bald wahrnehmen, daß hier sehr weit zurückgehende und ächte Ueberlieferung zum Grunde liegt, sowohl was die Ausstattung des Theaters betrifft, das in alter Weise nach oben offen, mit der Aussicht in zwei Gassen von Jerusalem neben der Hauptszene, dem antiken Theater parallel steht; als auch rücksichtlich des Chors, der unter seinen Führern in zwei Abtheilungen aufzieht, und in lyrischer Betrachtung die Handlung einleitet und durchwebt. Er nimmt in antiker Auffassung einen Raum von der Bühne ein, und beginnt mit einem Gesange, der auffordert, der heiligen Handlung, welche er einleitet, mit gebührendem Ernste und lauterer Gesinnung zu folgen. Dann weicht er zu beiden Seiten zurück, der Vorhang öffnet sich, und die Bühne zeigt zuerst im tiefen Hintergrunde den Einzug Christi in Jerusalem, dem das Volk die Kleider unterbreitet und mit dem Gesange des Hosianna folgt. Vieles ist in der Darstellung noch ungefügig, Einzelnes selbst abstoßend; aber das Wesentliche der Sache dem Gegenstande nicht ungemäß, der Eindruck ein großer auf die ganze dichtgedrängte Versammlung; diese aber besteht nicht nur aus Landleuten, sondern auch aus Individuen der höhern Stände, welche die Eigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit dieses christlichen Drama auch aus fernen Gegenden, beson-

ders aus der Hauptstadt, herbeiführt. Die Alten erinnern sich noch der Zeit vor vierzig Jahren, wo die Bevölkerung der benachbarten Dörfer unter ihren kirchlichen Fahnen, geführt von den Geistlichen, in Prozession und unter Gebet und heiligen Gesängen in das Theater einzog, und dort die angewiesenen Plätze füllte. Hier also sind die aus ächten Ueberlieferungen überkommenen Anfänge und Grundbedingungen eines reinchristlichen Drama, dessen Entwicklung bald auch zur Ausbildung des christlich-dramatischen Tonsatzes führen würde. Der gegenwärtige, welcher dort zur Begleitung dieser Passion dient, ist wegen der gleichmäßigen, ernsten, lyrischen Haltung und der rein harmonischen Begleitung aller Ehre werth.

53. Unabhängig von Mimik und Poesie hat die Tonkunst seit den frühesten Zeiten sich auch allein mit den Mitteln versucht, die ihr von den verschiedenen Tonzeugen zu selbstständigen und unabhängigen Leistungen geboten wurden, vor allen von den geblasenen. Schon bei den Griechen zieht sich neben den gesungenen Tonstücken und der musikalischen Begleitungen mimischer Darstellungen, die nur geblasene Melodie der einfachen Hirtenflöte und der Panspfeife bis zu dem gnomischen Tonsatze der Auloden, welche mit ihnen wetteifernd in musikalischen Kämpfen auftraten. In neuerer Zeit stieg diese von Mimik und Poesie sich trennende Selbstständigkeit der Tonkunst unter der Anzahl und Macht der Instrumente, und wurde von dem Beifalle begünstigt, mit welchem die Liebhaber den Wetteifer, das concerto der Meister auf geblasenen und besaiteten Instrumenten aufnahmen und ermunterten. Die Werke aber der, allein auf ihre Mittel beschränkten Musik sind ihrem Wesen nach auf die lyrische

Gattung beschlossen, und nur in großer Beschränkung und nicht immer mit Glück ist ihr gelungen, in das dramatische Gebiet einzugreifen. Rein lyrisch sind die unter dem Namen der Phantasien bekannten Ergüsse von Melodien und Harmonien. Eine besondere Art bilden die Variationen, bei denen ein einfacher Tonsatz, das Thema, in einer Weise harmonisch entwickelt wird, daß es nach Melodie, Rhythmus und Tempo wechselnd, bald heitere, bald ernste Stimmung oder Trauer und Wehmuth ausdrückt, reich und vielgestaltig unter der Hand großer Meister, aber auch dann noch an der Monotonie des überall wiederkehrenden und darum ermüdenden Grundtextes leidend. Es ist, auf die Rede übergetragen, ein Gedanke, der immer wieder in andern Worten, Rhythmen und Wendungen ausgedrückt wird. Von diesem Vorwurfe hält sich die Sonate frei, die ebenfalls einen einfachen Gedanken als Thema zum Grunde hat, aber in mehreren Sätzen oder Theilen ihn aus sich mit innerer Folgerichtigkeit, zugleich aber auch die Gedanken entwickelt, zu denen er führt, oder die er vorbereitet und bedingt. Eben so hat man die eigenthümlichen, für das Lied und seinen Vortrag, in der Arie, im Duett, Terzett u. s. w. berechneten Sätze von diesem gelöst, „Lieder ohne Worte" komponirt, und Terzette, Quartette u. s. w. für die verschiedenen Instrumente, welche dann in ihrer Verbindung die einzelnen menschlichen Stimmen vertraten.

54. In das dramatische Gebiet gehen die Ouverturen und Symphonien ein, von welchen die Ouverture bestimmt, einem dramatischen Tonwerke als Einleitung und Vorbereitung zu dienen, die verschiedenen Gänge desselben, die Lagen und Leidenschaften in sich aufnehmen und

darstellen kann. Sie bekommt ihre deutlichere und nähere Bedeutung durch den Stoff des folgenden Drama's, ohne welchen sie unverständlich, und darum verfehlt seyn wird. Die Symphonie entschlägt sich dieser Hülfe und sucht das aus Erwägungen sich vielfach entfaltende Leben des Gemüths gleichsam bis zur Willensmeinung und die Geburt bestimmter Entschlüsse zu führen; ein Unternehmen, in dem sie durch große Meister, wie Haydn, Mozart und besonders Beethoven zu der höchsten Entfaltung geführt wurde, indem sie das Allegro als eine Darstellung großer und kühner Gedanken, und oft schroffe Gegensätze des Forte und Piano, unter Zusammenhang des ganzen Orchesters entwickelt, und durch das Andante in sanften und einfachen Weisen dem aufgeregten Gefühle Ruhe und Erquickung gewährt, um es nach neuem Aufschwung endlich in dem Harmoniesturme des Finale zu einem das Ganze in Einen Brennpunkt vereinigenden Ausdruck abzuschließen. Daß dieses größte Tonwerk, welches die auf sich beschränkte Gewalt der Musik in höchster Energie entfaltet und durch seinen Reichthum in das Innerste des Gemüthes eindringen kann, durch das zu eifrige Bestreben: die Entfaltung bis in das Einzelne der Erwägungen zu individualisiren, das dem Tonsatze gestellte Maaß überschreiten kann, und dieß namentlich in den spätern Werken des größten Meisters in diesem Fache, Beethoven, gethan hat, ist oben bemerkt worden.

§. 19.

Die Poesie.

1. Poesie bezeichnet nach dem Wortlaut (ποιεῖν, ποίησις) das Machen oder Schaffen als etwas Künstleri-

sches, das sich in einem gegebenen Stoffe offenbart. Poesie ist also eigentlich die artistische Thätigkeit im Allgemeinen, wird aber durch den Gebrauch auf diejenige beschränkt, welche die menschliche Rede zum Stoffe hat, und sie nach festen Gesetzen des Rhythmus und des Metrums zu Darstellungen der innern Anschauungen des Geistes anwendet. Daneben wird Poetik (ποιητικὴ τέχνη) nur von der Anleitung zu solcher Thätigkeit gebraucht, wie Rhetorik von der Anleitung zum Gebrauche der Rede im Allgemeinen. Die deutschen Worte Dichtung und Dichtkunst verkehren nicht mit dem Begriffe des Dichtens, wie er sich in Erdichten festgestellt hat, und auf etwas Nicht-Wahres bezogen wird, das mit dem Scheine der Wahrheit sich darstellt, so daß die Dichtkunst auf Schein und Täuschung ausginge, sondern es haftet in dem Worte die alte Bedeutung von dicht, dicht machen, verdichten, und das dichte Gemüth, (πυκιναὶ φρένες), so wie der Umstand, daß die Thätigkeiten des Dichtens als Sinnen und Erwägen (φροντίδες, μελέται) bezeichnet werden, kommt dem Begriffsbestimmer des deutschen Wortes zu Hülfe. Es ist darin ein Versenken in sich selbst, in das eigne Gemüth, gleichsam eine innere Zusammenziehung und Dichtmachung desselben durch Sinnen und Erwägen ausgedrückt, und insofern steht dem Dichten das Trachten, als ein Auseinanderziehen und als ein Streben nach einem außer uns Liegenden, in der Redeweise „Dichten und Trachten" entgegen.

2. Verkehrt nun Dichtung wie Tonkunst mit dem Leben des Gemüthes, und ist sie eine Versenkung desselben in sich selbst, um aus seiner Tiefe die Anschauungen und Erwägungen zu schöpfen und in bestimmter Form der Rede

darzustellen: so wird zunächst nöthig seyn, die gemeinsame Grundlage der Tonkunst und der Poesie nachzuweisen. Jene hat als Wahres zum Stoffe die in dem Gemüthe sich entfaltenden Gefühle und Stimmungen, welche sie durch freie, aus der Brust hervorgehende Töne, durch ihre Folge und Mischung bezeichnet und ausdrückt. Diese hat als Wahres zum Stoffe dieselben Gefühle und Stimmungen, welche sich zu Erwägungen entfalten, und in dieser Entfaltung die Form bestimmter Gedanken annehmen; diese aber lösen sich in Vorstellungen und Begriffe auf, welche durch offene und gepreßte Laute, durch ihre Verbindung zu Sylben, der Sylben zu Worten, der Worte zur Rede, der Rede zu bestimmten rhythmischen Formen ausgedrückt werden. Jene Laute entsprechen demnach den Tönen, und die Rede der Melodie.

3. Gleich der Melodie unterscheidet die Rede ihre Sylben, als verkörperte Töne, durch Höhe und Tiefe, durch Stärke und Schwäche; verbindet einzelne Gruppen von Sylben zu Lautgebilden, wie jene ihre Töne zu Tongebilden; und gestaltet aus ihren Worten rhythmische Reihen, die an Mannigfaltigkeit und Wechsel mit den musikalischen Tonfolgen wetteifern.

4. Das Wort ist in seinem innersten Wesen ein Ton, wenn auch zu Lauten geschwächt. In den Ursprachen sind diese Laute noch in großer Kraft und Fülle vorhanden. In den entwickelten entfaltet sich das Wort häufig zu einem Inbegriff mehrerer Laute; es stellt gleichsam eine, durch Rhythmus und Accent zu einem Ganzen verbundene Lautgruppe dar. Diese Lautgruppen sind demnach der ästhetischen Natur der Tongruppen der Musik theilhaftig, sind Offenbarun-

gen bestimmter Weisen des Gefühles, der Anschauungen und Vorstellungen*), z. B. ἀοιδιάει. Diese Sprachlaute können gesteigert und gleichsam gefüllt werden, wenn das, was die Italiener voce secca, die trockene Stimme nennen, sich zur voce sonora oder canora erhebt, die ihrerseits in der Deklamation sich bis zum Recitativ erheben und dem Gesange nähern kann. Sofort wird man erkennen, inwiefern von einer Sprachmelodie die Rede seyn darf. Obwohl wir uns derselben weniger bewußt werden, besteht sie doch in großer Mannigfaltigkeit und vielem Wechsel, und der Dichter muß die in den Worten gegebene Folge der Töne ebenso für seinen Zweck beachten und wägen, wie der Tonkünstler die seinem Zwecke entsprechenden Töne der größern und reichern Skala. Für den Dichter hat die Sprache in den Worten schon gewisse Tongebilde vorbereitet und niedergelegt, die ihrem Inhalte entsprechen, und die sich ihm als Werkstücke

*) Die geschwächten Töne der Rede liegen in einer sehr reichen Scala über und unter einander, deren Ende durch u und i, und deren Mitte durch a bezeichnet wird; o und e liegen zwischen ihnen: u o a e i. Es sind Mittellaute, gleichsam Einbiegungen der Grundlaute, und sind darum den ursprachlichen Wurzelwörtern fremd. Auch diese Laute werden noch unterschieden. So klingt e hell in g e h e n, dunkel in g e b e n, was zu Gabe gehört; doch fehlen der deutschen die Zeichen, diese Unterschiede anzugeben. Daneben stehen die Verdichtungen der drei tiefen Laute in ü, ö, ä; die Verbindung der innern a und e mit den äußern u und i zu Diphthongen: au, ai, eu, ei. — Von den aus o gebildeten Diphthongen ist ou in u übergegangen, oi nur noch in den Dialekten und in einzelnen Namen bei uns übrig: Loisach, Poierberg u. a. Die Lautskala erweitert sich dadurch für das Deutsche zu:

u, ü, o, ö, oi, a. ä, au, ai, e, eu, ei, i.

Ihre Mannigfaltigkeit wächst dadurch, daß in tonreichen Sprachen, wie in der griechischen, die Vokale oft nach einander klingen, z. B. ἀοιδιάει.

für die Gestaltung seiner Schöpfung darbieten. Wie nun durch die offenen und anhaltenden Töne, so offenbart sich auch durch die geschwächten der Rede das innere Gemüth und dessen Regungen. Es hat sich in den Worten gleichsam einen Vorrath von Formen und in der Rede ein Instrument gebildet, dessen Tasten der Geist berührt, und auf dem er die Melodien seiner Gedanken spielt.

5. Zugleich aber ist deutlich, wie schon auf diesem stofflichen Gebiete sich Tonkunst und Poesie scheiden. Zunächst stellt sich Poesie hier als der Tonkunst untergeordnrt dar, indem sie nicht mehrere Töne neben einander anschlagen, der Sprachmelodie nicht eine Sprachharmonie zur Seite setzen kann. Es gelingt ihr schon nicht, die Eine Stimme durch Vervielfältigung zu verstärken, wie sich jeder überzeugen kann, der das Zusammensprechen des Chores in der Braut von Messina, gleichsam einen Chor von Männerstimmen, wohl mit Schrecken gehört hat; und noch unmöglicher wäre es, ein Zusammensprechen von Stimmen verschiedenen Grades, oder gar alle vier Grade des Basses, Tenors, Alts und Diskants einzuleiten; das Alles wäre eitles Bestreben. Es überschreitet die ästhetischen Schranken der Rede; und was von Harmonie in der Sprache vernommen werden kann, besteht darin, daß bei der raschen Folge ihrer Klänge diese gleichsam in einander überfließen, der eine noch nachhallt, während der andere sich nach ihm eindrängt, und über sein Verklingen hin ausbreitet.

Die Tonkunst erhebt sich also durch reichere Melodie, durch volle Harmonie über die Poesie, während das Rhythmische in beiden Künsten, und der durch Handhabung des

Accentes gewonnene Ausdruck sich in gleicher Mannigfaltigkeit und Schwunghaftigkeit entfaltet.

6. Dagegen ist die Poesie der Tonkunst durch die nähere Beschaffenheit ihres Stoffes, des Wortes und der Sprache überlegen. Das Wort ist nicht ein einfacher, aus der Brust hervortönender Laut, sondern gehemmt, ermäßigt, näher bestimmt und vermannigfaltigt. Durch die Pressung der Organe: der Kehle, des Gaumens, der Lippen und Zähne werden Laute erzeugt, welche neuere Sprachlehrer Schnarcher, Zischer, Laller, Presser, Schnalzer ꝛc. genannt, und mit andern ähnlichen zwar barocken, aber doch bezeichnenden Namen belegt haben. Diese Pressung ist nicht eine willkürliche, sondern entspricht dem Gefühle, der Vorstellung, der Anschauung, dem Gedanken, welcher in dem Gemüthe sich regt und durch das Wort, als seine Form, zur Offenbarung gelangen will. Wir stehen hier vor dem Geheimnisse der Sprachbildung; es ruht in den magischen Verwebungen des Begriffes und des Lautes, die uns schon auf dem Gebiete der Tonkunst in analogem Ausdruck des Gefühls durch den Ton entgegentraten. Wie sie bewirkt werden, zeigt jedes, auch das einfachste Wort; in Rauschen ist der auszudrükkende Begriff durch au, r und sch und durch die Verschmelzung dieser Laute so bezeichnet, daß das Wortgebild dem Gegenstande, der Erscheinung, die es bezeichnen soll, in möglichst vollkommner Art entspricht. Dasselbe wird man finden, wenn die Worte: wehen, weben, schweben, streben; stehen, steigen, streichen; Prässeln und Geprassel; Donner, klingen, Klang, klingklang, singen, Gesang, näher erwogen, und mit dem Begriffe, der in ihnen liegt, verglichen, oder Bezeichnungen innerer und äußerer Wahrnehmungen durch die

analogen Worte, wie dehnen und sehnen, Blitz und Witz, zusammengestellt werden. In jenem Tone und seiner Dehnung und Beschleunigung und in dieser Beigabe von Pressung und der dadurch erzeugten Mischung und Erscheinung des Weichen und Harten, des Hellen und Dunkeln, des Starken uud Schwachen, des Langsamen und Raschen, ist Seele und Leib gegeben, welche sich in dem Worte durchdringen, um es zu einem lebendigen zu machen, und es ist nicht nur sinnbildlich, es ist mit der Wahrheit verkehrend, wenn von einem Leben des Wortes gesprochen wird. Es ist das innere Leben des Gemüthes in dieser Gestaltung der Luft durch Klang und Pressung unmittelbar enthalten, dieses von der Vorstellung erfüllt und durchdrungen, und in seiner plötzlichen Erzeugung und Enthüllung ihr treues Ebenbild.

7. Es ist nöthig, zum näheren ästhetischen Verständnisse der Sprache die Natur der Vokale, wie der Pressungen oder Konsonanten etwas genauer zu erwägen.

In dem tiefen Laute u und in seinen Nebenlauten ü, o, ö liegt das Tiefe und Abgeschlossene: z. B. in Grund, dunkel, Ruhe, Tod, gestorben — in a und e das Offene und die klare Anschauung oder Erwägung: Tag, Wage, Sage, Leben, Streben — in i das Helle und Hohe: Licht, Gesicht, Liebe — ausgedrückt.

Es versteht sich, daß bei fortgehender und vermannigfaltigter Sprachentwicklung die Schärfung und Anwendung der Vokale von dieser Basis in einzelnen Formen weggedrängt wird; doch gilt es, hinter diesen Zufälligkeiten den Blick auf das Nothwendige und Naturgemäße gerichtet zu halten.

Die Mannigfaltigkeit der Vokale gewinnt noch durch

ihre Dehnung und Beschleunigung, wie die Vergleichung von streben und schnellen, schweben und schmettern, ziehen und zittern zeigt; ferner durch ihr Eintreten nach einander, und durch ihre Verbindung unter einander zu Diphthongen, indem Vokalen Vokale nachschlagend verbunden werden, wie Hain und Scheu, klein und Schein, oder i vorschlagend sich zu einem Konsonanten verdichtet: ja, jagen, jauchzen, jeder, ju, was in jubeln übrig ist. Aus dieser Fülle von Lauten schöpfen die Sprachen die große Mannigfaltigkeit der verschiedenen Grade des Tonreichthums, und nehmen für jedes Wort denjenigen Klang, der seiner Natur und seiner Bestimmung am meisten entsprechend ist.

8. Von den Pressungen sind die flüssigen (ὑγραὶ, liquidae) l m n r, und der Zischlaut s, so wie der Hauch h selbst, nur milde und sanfte Anschmelzungen an die Vokale, die vor oder nach ihnen tönen, während hingegen die harten, welche wegen ihrer großen Schärfe unlautende (ἄφωνα, eigentlich übellautende, nicht mutae oder stumme) genannt werden, die p-, k-, z-Laute durch ihre Pressung, das kecke oder kühne, mühevolle oder anhaltende Aufstreben, das Dehnen, Drängen und Arbeiten in vielfältiger Ermäßigung oder Stärkung ausdrücken.

Dazu kommt dann die Verbindung mehrerer Pressungen mit einander. In den Worten: sehnen, lieben, wähnen ist Alles einfach, offen, und durch die Dehnung der Laute das Schweben des Gefühles und des Begriffes darstellend. In steigen, stehen ist die Anstrengung des anzuzeigenden Bestrebens durch die Verbindung des t mit dem s enthalten; in streben, streichen vermehrt sich diese durch Aufnahme des r nach dem t; und so wird die Gedrängtheit

und Dichtigkeit der Vorstellung durch Mehrung und Schärfe der Pressungen in verschiedenen Graden ausgedrückt.

Dieses zeigt sich, wenn zu stehen Stab genommen; wenn die stärkere Pressung in stopfen, pfropfen verglichen wird. In andern Fällen wird zur Gewinnung eines analogen Gebildes das k in den offenen Laut eingefügt, wie: stehen, stecken, Stock; streben, strecken, Strick — womit nicht gesagt ist, daß stehen und stecken, streben und strecken etymologisch verbunden seyen. Das ihnen Gemeinsame ist ein Tieferes, welches der Etymologie als Analogie der Vorstellung zu Grunde liegt. So in dehnen, denken, lehnen, lenken u. a. Doch reicht es hin, zum Behufe des ästhetischen Urtheiles hier die Sache in ihrer Gesammtheit bezeichnet zu haben. Die Entwicklung desselben im Einzelnen gehört in das Sprachgebiet.

9. Dazu kommen nun noch Accent und Rhythmus des Wortes und der Sprache, als verbindendes und plastisches oder formgebendes und gliederndes Element der Spracherzeugung. Der Accent (προσῳδία) ist auch hier, was hinzugesungen wird: die Stärkung, die in der Aussprache diejenige Sylbe vor der andern empfängt, welche die Bedeutung oder nähere Bezeichnung des Wortes vorzüglich trägt und bestimmt. Dadurch geschieht es, daß sie sich als die herrschende, als die bedingende darstellt, der die übrigen entweder zur Vorbereitung vorschlagen, oder zur nähern Bezeichnung nachklingen. Sie werden dadurch mit der Accentsylbe erst zu einem Wahren, Ganzen, Innerlichen und Lebendigen verschmolzen, und die Auflösung des Accentes würde das Wort selbst vernichten. Durch jenen Vorschlag und Nachschlag der die Accentsylbe umgebenden Laute, ebenso wie durch die verschie-

dene Länge und Verbindung der Vokale und der Diphthongen ist die geringere oder größere Zeittauer, der schwächere oder stärkere Umfang der Sylben, und dadurch der Wechsel oder Rhythmus in dem Worte bedingt; und es kommt sofort Accent und Rhythmus zu der Bedeutsamkeit der Vokale und der Pressungen noch hinzu, um in jenem Gefüge der Rede, das sich aus ihnen bildet, die verschiedenartigsten Stimmungen und Erregungen des Gemüthes, von der dunklen, schwermüthigen und sehnsuchtsvollen bis zu der höchsten, schärfsten und gleichsam zugespitztesten, so wie die Natur der Vorstellungen und Gedanken, in welche sie sich ausbreitet, darzulegen.

10. Als Beispiel der einen Gattung diene die Schilderung des Virgilius, wo er die Sehnsucht und den Schmerz der Nachtigall, der ein rauher Landmann die unbefiederten Jungen aus dem Neste geraubt hat, in seinem melodischen Gesange ausdrückt:

„Qualis populea moerens philomela sub umbra
Amissos queritur foetus, quos durus arator
Observans nido implumes detraxit. At illa
Flet noctem, ramoque sedens, miserabile carmen,
Inchoat et moestis late loca vocibus implet.“

Virg. Georg. 4, 511 sqq.

Hier ist die klangreiche und schwermüthige Harmonie in der Mischung heller und dunkler Laute, durch ihr Aufsteigen aus u und o zu a e i, und ihr Zurückfallen in die Tiefe; dazu das Lastende der Gefühle durch das Gewicht der Sylben: populea moerens philomela sub umbra — dann durch die Folge von neun Längen ausgedrückt, in welchen außerdem sprachlicher und rhythmischer Accent im Kampfe liegen; bis das Ganze mit dem Moment des Herabrei-

ßens rasch und kurz abbricht: observans nido implumes detrax-it. Hierauf der Schmerz der Mutter durch eine ähnliche rhythmisch und harmonisch verbundene Längenhäufung: at illa — Flet noctem ramoque sedens, ausgedrückt, welche, am Schlusse sich auflösend, in das Rollen des klangvollen Gesanges übergeht:

miserabile carmen — Incboat —,

um dann wieder in die theils langen und tiefen, theils raschen Laute der Klage umzuschlagen: et moestis late loca vocibus implet.

In dieser Mischung dunkler und hoher Laute, schwereerer und leichterer Rhythmen wird ein der Vorstellung vollkommen entsprechendes und das Gefühl auf wunderbare Weise wiedergebendes Gebilde hervorgebracht. Gleichwohl ist hier nur ein Abbild ursprünglicher und keuscher Schönheit der Homerischen Nachtigallen-Melodie in den Versen:

ὡς δ᾽ ὅτε Πανδαρέου θυγατὴρ, χλωρηΐς Ἀηδών,
καλὸν ἀείδῃσιν, ἔαρος νέον ἱσταμένοιο,
δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκινοῖσιν,
ἥτε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυηχέα φωνήν,
παῖδ᾽ ὀλοφυρομένη, Ἴτυλον φίλον κ. τ. λ. Od. τ. 518 sqq.

Damit vergleiche man aus Göthe's Gedichte: „des Ritters Brautfahrt" die Verse, in welchem das unter dem Bette hervorziehende und hochzeitfeiernde kleine Gesindel der Zwerge geschildert wird:

„Da pfeift es und keucht es, und klingelt's und klirrt's;
Da ringelt's und schleift es, und wispert's und girrt's;
Da pispert's und knistert's, und flüstert's und schwirrt's;
Das Gräflein blicket hinüber,
Es dünkt ihm, als läg' es im Fieber,"

wo die vielen hellen Laute und die Zusammendrängung scharfer und gepreßter Konsonanten mit der raschen Bewe-

gung des Rhythmus zusammenwirken, um das Scharfe, das Gespitzte, und zu gleicher Zeit das Bunte, zwergmäßig Kleine in ähnlicher Vortrefflichkeit zu bezeichnen, wie das tief Melancholische und Gefühlvolle in den Stellen des Homer und Virgilius bezeichnet war.

11. Damit haben wir die ästhetische Beschaffenheit des Wortes näher bezeichnet und nachgewiesen, wie es durch seine Laute, seine Sylbenverbindungen, und als Rede durch sein rhythmisches Steigen, Schreiten und Fallen der Träger der innern Regung des Gemüthes, dadurch aber der Offenbarung seiner Schönheit werden kann. Wir haben es als ein Gebilde der beseelten Luft, als eine Mischung von Ton und Pressung, als das Erzeugniß des Augenblickes, das in nie ruhender Fülle sich überall erneut und nie erschöpft, dargestellt. Es ist von dem Leben der Seele ebenso durchdrungen, wie die Miene des edeln menschlichen Antlitzes, in dem sich Schmerz oder Liebe ausdrückt, oder das Auge, in welchem der tiefe Geist zu leuchten scheint, und das nicht umsonst alsdann das seelenvolle genannt wird. Aus einer Tiefe quellend, in welche keine Spekulation hinabreicht, offenbart es sich als das ächte Kind des Geistes und Gemüthes, welches das Tiefe, Unergründliche und Bedeutsame wunderbarer, als man aussprechen kann, erschließt. In ihm strömt die nie versiegende Quelle des Lebens, des Gefühles, und darum Leben, Gefühl und Begeisterung weckend; es ist eben deßhalb das Höchste, was man selbst zur Bezeichnung göttlichen Wesens und Thuns geschöpft hat: „Gott sprach", heißt es, „und es ward Licht." Selbst das Wesen Gottes, insofern es aus der Einheit zur Mehrheit hervortritt, ohne darum der Einheit sich zu entschlagen, wird als das Wort bezeich-

net. „Im Anfange war das Wort, das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort," wo übrigens in dem griechischen Terminus λόγος Wort und Inhalt des Wortes, der Keim und Urbegriff des Wissens und der Weisheit enthalten ist.

12. Indeß die Schönheit des sprachlichen Stoffes, welcher der Poesie zur Verfügung steht, ist damit noch nicht erschöpft. Sie bietet sich der Vorstellung erst vollkommen dar, wenn man erwägt, wie das Wort an sich, und namentlich das Hauptwort, zur Bezeichnung des Geschlechtes und der Zahl sich umbildet; wie es zur Bezeichnung der Verhältnisse zwischen einzelnen Wörtern sich in Casus gestaltet, und wie die Sprache, die von den Casus allein nicht ausgedrückten Verhältnisse durch eine Fülle von Präpositionen näher bezeichnet; wie daneben die den Begriff der Zeit enthaltenden Wörter die verschiedenen Momente der Zeit durch Zeitformen oder Tempora; ihre Beziehungen auf einander durch Modi, eben so die Personen ausdrücken; und wie außerdem zur Verbindung der Sätze unter einander, zur Angabe ihres Verhältnisses und ihrer Beziehung noch eine sattsame Fülle von Wörtern, in denen der ursprüngliche Sinn meist verdunkelt ist, als Partikeln sich darbietet. Denn die Partikeln alle, und und da, so gut wie weil und doch, denn und dann, sind ursprünglich Stammwörter, selbstständige Hauptbegriffe bezeichnend (weil von weilen) und Zeit, Richtung und Ort ausdrückend, wie: da, hin; oder Adverbia wie und (vergl. ἔνδον) oder aus mehreren verbunden, wie hier (hieher), hin (hie in), dort (da Ort); und es gehört zur ästhetischen Auffassung der Sprache, daß man sich bewußt werde, wie in ihr ursprünglich kein Laut ohne einen Begriff und leer erscheint.

Durch diese beständige Einbiegung und Umbiegung der Wortformen, durch ihre Mischung und Verbindung unter einander, wird etwas dem Weben Aehnliches, ein Weben der Rede (μῦθον ὑφαίνειν) gewonnen; und das in ihr zur Anschauung Gebrachte ist als ein aus Worten, Wortbiegungen und Wortverbindungen aufgezogenes und eingeschlagenes Gewebe der in den Worten niedergelegten Begriffe, Vorstellungen und Anschauungen, darin aber ein lebendiges und vom Hauche des Geistes durchdrungenes Werk von hoher und tiefer Bedeutsamkeit gegeben.

13. Der ästhetische Charakter der Sprache aber bestimmt sich so durch die Art und Weise ihrer Wurzeln und Stammbildung, wie durch den Ausdruck der Bezüglichkeit der Worte auf einander, oder durch ihre Flexion. Stark empfindende und kräftige Völker werden ihre Stammlaute voll, lauttönend, und nach Umständen durch nöthige Energie und Häufung der Pressungen, gleichsam verhärtet zeigen, und zum Theil aus tiefer Kehle stoßen. Völker sanfterer Art werden jene Grundlaute mildern und die Härten der Konsonantenverbindungen nach Umständen durch Ausstoßung einzelner Konsonanten oder durch Umbildungen abschwächen; und beide werden dieses Prinzip auch in den durch Umbildung entstandenen Sylben befolgen, so daß dort mehr eine gedrungene und klanglosere, hier eine offene und tonvollere Sprachmelodie zum Vorschein kommt. Größer noch ist die Verschiedenheit im Ausdrucke der Wortverhältnisse. Das Chinesische begnügt sich, dieselben durch die Stellung ihrer helltönenden und kräftigen Grundlaute anzugeben, so daß die Beziehung des Wortes zu den andern mit der Stelle wechselt, die es unter ihnen einnimmt. Nur wenige und einfache pronominale

und partikulare Sylben werden für das Einzelne beigezogen. Die Sprache bekommt dadurch eine große Kürze und Unmittelbarkeit. Die Hauptbegriffe werden durch die volltönenden Laute rasch nach einander gleichsam angeschlagen, und der Uebung und Gewöhnung bleibt anheim gegeben, aus ihrer Folge zu erkennen, ob sie als Hauptwort und Nebenwort, oder als Zeitwort gebraucht werden.

Die indogermanischen Sprachen dagegen, vor Allen das Sanskrit, ihm nahe das Griechische, drücken jene Beziehungen durch eine große Mannigfaltigkeit von Sylben pronominaler, adverbialer und verbaler Bedeutung aus, welche, den Wortstämmen angeschmolzen, durch vielfache Verwandlung in eine reiche Formfülle umgestaltet werden. Diese enthüllen nicht nur die Bezüglichkeit der einzelnen Begriffe, sondern sie begründen auch die rhythmische und musikalische Wohlgestalt der Sprache. So verbindet die griechische Sprache die persönlichen Pronomina (μι, σι, τι) mit dem Seyn ausdrückenden Namen (ἔς) zu der Grundform der drei Personen (ἐσμὶ, ἐσσὶ, ἐστὶ), erweitert die Pronominallaute durch Aufnahme eines Vokals (μαι, σαι, ται) und braucht diese Erweiterungen zur Bildung des Futur, indem sie zwischen ihnen und den Wortstamm vermittelnde Laute (ο, ε) einstellt (ἔσομαι, ἔσεσαι (ἔσεαι), ἔσεται). Sie verfährt in ähnlicher Weise durch Beiziehung einzelner Laute, Verdoppelung der Stammsylben und Umschmelzung der gewonnenen Formen zur Bezeichnung der übrigen Verbalformen, während für die Casus-Bildung andere theils adverbiale, theils pronominale Laute (θεν, θε, ὅς, ι, ιν u. a.) angewendet werden. Die lateinische steht in dieser Befähigung: die Wortbeziehung durch Wortformen auszudrücken, und dadurch gleich-

sam die Verwebung der Begriffe in hörbarer und fühlbarer, ja durch die Schrift in sichtbarer Gestalt darzustellen, der griechischen nahe, eben so die alten Mundarten der Deutschen: die gothische, die angelsächsische. Da, wo die Wortbildung für das Einzelne der Verhältnisse nicht ausreicht, werden, den Mangel zu ersetzen, Präpositionen, Partikeln, Verbalien und Verba in den Formen von seyn, werden, können, sollen, mögen beigezogen.

Viele Sprachen, die in ihrer Anlage auf jene Bezüglichkeit angewiesen waren, sind durch Abschwächung der Umbiegungen der Formenfülle großentheils verlustig gegangen, und dadurch auf jene Hülfswörter zum Ersatze des Abgangs angewiesen, wie die romanischen und die deutsche. Während z. B. die lateinische in Einer Wortform ama-v-eram durch ama den Stamm, durch v einen Ueberrest der Bezeichnung der Vergangenheit, diese selbst, in eram die nähere Angabe des Ehedem, Sonst und die Beziehung auf die Person enthält, ist unsere Sprache genöthigt, in: ich hatte geliebt, die Beziehungen in getrennter Weise, durch unabhängig gehaltene Worte, durch das Pronomen und die Form des Hülfswortes und der Person „ich" auszudrücken. Ja sie braucht, um die in φιληθειήτην enthaltenen Beziehungen zu bezeichnen, nicht weniger als fünf Worte außer der Partizipform des Zeitwortes: Sie beide (την) möchten (ιη) geliebt (φιλη) worden seyn (θε)! Wie dort gedrungene Länge und formelle Bestimmtheit, so ist hier beschauliche Weite und formelle Lockerheit in den Ausdruck der Beziehungen gelegt, bei welchen übrigens eine größere Mannigfaltigkeit der speziellen Beziehungen sowohl durch den Wechsel der Wortstellungen, als durch Verschiedenheit der vorherrschenden Beto-

nung eines hervorzubildenden Begriffes ausgedrückt werden kann, z. B.: sie beide möchten ..., oder: möchten sie beide, oder: möchten sie beide, oder: möchten sie beide geliebt worden seyn! Ebenso, wenn die Betonung auf geliebt oder geliebt worden gelegt wird.

14. Durch diese ästhetische und spekulative Beschaffenheit der Sprachmittel sind die Völker in den Stand gesetzt, in ihren Sprachen ihr inneres Leben des Gemüthes und Geistes, ihr ganzes, edles Selbst rein auszuprägen, und die Sprache wird darum mit Recht als das treue und lebensvolle Abbild, als das höchste Kunstwerk betrachtet, das ein Volk von sich selbst in voller Klarheit und Bedeutsamkeit ausgeführt hat. Die orientalischen Sprachen, besonders die hebräische, zeigen in dem Ernste und der Völligkeit ihrer Grundlaute, in der ebenmäßigen und bedeutsamen Entfaltung ihrer Beugungen und ungeschwächten Kraft ihrer Formen die innerlich feste und äußerlich breite und gleichmäßige Würde und Tiefe des Orientes; die griechische stellt in der Harmonie ihrer Tonfolge, in der Fülle ihrer Beugungen und der Sicherheit ihrer Beziehungen ein Gebilde dar, das uns eben so für die seltensten Regungen des Gemüthes, wie für die feinsten Verbindungen der Begriffe, sich als ein unerreichbares Meisterwerk des menschlichen Geistes eben so wie alles Andere zeigt, was aus dem reinen Wesen dieses bildungschaffenden Volkes hervorgegangen ist. Die römische stellt diesen Sprachbau in der ernsten Abgeschlossenheit, der strengen Scheidung der einzelnen Wortgebilde und der sichern Verknüpfung der Redetheile, endlich in dem gemessenen und wohlabgewogenen Gange des Ganzen das Bild römischer Würde und Bestimmtheit nicht unwürdig zur Seite, während

die gegenwärtige Form der deutschen Sprache in ihrem unerschöpflichen Reichthume ihrer Wurzeln, in ihren seelenvollen und bedeutsamen Grundlauten, in der bedeutsamen Bezüglichkeit ihrer, wenngleich beschränkten, Umbiegungen und Wortstellungen, und durch die freie Stellung ihres großen Wortvorrathes sich als den reinen und reichen Ausdruck einer tiefsinnigen und gemüthvollen Natur offenbart.

15. Nicht weniger klar ausgeprägt zeigen sich die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Stämme der Nation in ihren Mundarten. So haben alle griechischen Stämme in ihren Dialekten großen Theil an der vortrefflichen Mischung und Wortverbindung, an der sichern Messung und der Harmonie der hellenischen Sprache; aber in besonderen Mundarten ist eben so der Ernst und die Feierlichkeit des dorischen Stammes, wie die weiche Anmuth des jonischen und die unruhige Beweglichkeit des äolischen ausgedrückt; und im Deutschen wird bei aller Uebereinstimmung im Wesentlichen doch durch die Mundarten die drastische Kraft des bayerischen, die naive Gemüthsweise des schwäbischen, die milde Harmonie des sächsischen (plattdeutschen) Stammes wiedergegeben. Die Unterschiede kommen theils von der Gemüthsart, theils von den Wohnsitzen und der Lebensweise der Völker; und fast durchgehends werden die Gebirgsbewohner das Feste, Starke haben, und den Ton tief aus der Kehle mit entschiedener Breite und Energie hervordrücken; die Bewohner der Niederungen und der Seeküsten das Weichere, Mildere und mehr Verschwebende in ihrer Mundart zeigen, das, einmal in das Gepräge der Sprache übergegangen, sich auch nach dem Wechsel des Wohnsitzes und selbst der Sitten wenigstens theilweise bewahrt: manet alta mente repostum.

16. Ist aber die Sprache und selbst die Mundart mit dem Leben und Geiste der Völker so enge verwachsen, oder vielmehr ihr unmittelbarster Ausdruck, und die Ausprägung der in einem Volke lebenden Gefühle, Vorstellungen und Begriffe; so folgt nothwendig, daß sie mit der Entwicklung des Volkes, mit seiner Bildung steigt, sich selbst mit dem Volke reicher und edler gestaltet, oder allmählig verarmt und dem Unvermögen anheimfällt. Auch wo eine Sprache durch andere, welche mit fremder Bildung über ein Volk kommen, verdrängt wird, und in diesem untergeht, wird die eingeführte Sprache von dem Genius der Nation, wie sie eben kann, ergriffen, und von ihm in sein Wissen und seinen Ausdruck, seine Anschauungen und sein Wesen umgestaltet, wie es der lateinischen Sprache geschah, als sie von den italischen, gallischen und hispanischen Völkern in die romanische verwandelt wurde, die den Geist der Urvölker von Italien, Gallien und Spanien auch in dem fremdgebotenen Stoffe und in der Beimischung germanischer Elemente wiederstrahlt.

17. Man hat darum Recht, vom Leben der Sprachen und von lebendigen Sprachen zu reden; auch ist klar, daß jede Sprache unvergänglich lebt, die ihr Wesen in selbstständigen Werken der Litteratur ausgedrückt hat; die griechische in den Werken ihrer Dichter, Weisen und Geschichtskundigen eben so gut wie die lateinische und die romanischen. Denn wie könnte todt seyn, was unvergänglicher Jugend theilhaftig ist? Ihr Leben ist in ihren Werken, wie in den plastischen und architektonischen der bildenden Kunst des Volkes ausgedrückt. Eigentlich todte Sprachen sind nur die, von denen weder im Munde noch in der Schrift eines Volkes ein Werk seines Lebens mehr vorliegt.

18. Es ist sofort deutlich, warum die Völker ihre Sprachen lieben, und wodurch sie berechtigt sind, sie als ihr kostbarstes Eigenthum, als ihr fühlbar und wahrnehmbar gewordenes Selbst anzusehen, zu hegen, zu pflegen und nach Umständen zu reinigen und edler zu gestalten, sie zu schirmen, gegen Eingriffe zu wahren, und selbst mit Entschiedenheit zu vertheidigen. Thöricht verfahren darin diejenigen, welche, sey es eine Sprache im Allgemeinen, oder einzelne Mundarten derselben gering achten, oder die Mundarten auf Kosten einer zufällig angenommenen und ausgebildeten Schriftsprache verdrängen oder beeinträchtigen wollen.

Allerdings wird, wie die Bildung des Volkes sich steigert und eine höhere wird, die Sprache in ihrer ursprünglich ärmeren und vielleicht ungefügeren Gestalt unter dem Volke zurückbleiben, und die Sprache der Höheren wird sich zu einer reicheren, kunstvolleren und beziehungsfähigeren gestalten; sie wird sich sofort als herrschende Sprache für den allgemeinen Verkehr, wie für die wissenschaftlichen und die reichen poetischen Darstellungen geltend machen. So ist es unter den Griechen von dem attischen Dialekt geschehen; im Deutschen von dem hochdeutschen, im Grunde thüringischen, seitdem er vorzüglich durch die Bibelübersetzung von Martin Luther zur kirchlichen Sprache erhoben, und durch die Vortrefflichkeit derselben für die weitere Entwicklung vorbereitet wurde. Das aber darf nicht bestimmen, die übrigen Mundarten gering zu achten oder zu unterdrücken. Diese sind im Gegentheil als Träger der besondern Gemüths- und Sinnesart der einzelnen Stämme, und als die Vertreter ihrer einfachen und schlichten Ausdrucksweisen zu ehren, wenn sie besonders unter dem eigentlichen Volke haften. Wo aber eine

Mundart oder gar eine Sprache verschwindet, ist es, als ob eine bedeutungsvolle Gestalt aufgelöst und vertilgt würde, in welcher menschliches Wesen auf geistige Weise sich offenbaret; es erlischt eine der Leuchten, durch welche menschliches Fühlen und Denken in besonderem und wunderbarem Lichte ausgestrahlt wird. Darum gehört es zu den bedeutungsvollen Zeichen eines sich veredelnden Geistes der Zeit, daß man aus jener Höhe der gebildeten Sprache sich nun wieder auch zu den Mundarten herabläßt, ihre Eigenthümlichkeit, ihre Schönheit belauscht, sie ehret und zu poetischen Darstellungen gebraucht, die ihrem Geiste entsprechend und von ihm durchdrungen sind.

19. Nachdem wir den ästhetischen Charakter der Sprache gezeigt und gelehrt haben, auf welche Weise sie sich als den lautersten Ausdruck des Geistes der Völker, und darin als für die Darstellung ihres geistigen Lebens als das beste Mittel, als ein gleichsam geistiges und lebendiges Material erweise, müssen wir auf die Verschiedenheit übergehen, in welcher sie zu solchen Darstellungsweisen gebraucht wird. Es sind dies die prosaische und poetische Rede. Beide Weisen haben zwar den ganzen Sprachstoff gemein; denn ein jedes Bestreben: Gefühle und Gedanken unmittelbar zur Darstellung zu bringen, ist an das Wort, als an seinen Stoff, gewiesen. Indeß wird dieser von der Prosa und Poesie in verschiedener Art gebraucht, und die Verschiedenheit ist theils innerlich in der Natur der Sache selbst begründet, theils äußerlich oder in der Form zu suchen.

20. Die Poesie strebt in ihrer Darstellung nach Unmittelbarkeit und möglichster Lebendigkeit des Darzustellenden. Sie sucht gleichsam ohne Weiteres aus dem Ge-

müthe zu schöpfen; es ist ihr Bestreben, die Erregung desselben und das Gefühl in dem ersten Aufblühen, und noch ehe es in die Frucht der Gedanken ausschlägt, zu erfassen und zu bezeichnen. Sie ist an das Gefühl darum mit derselben Entschiedenheit hingewiesen, wie die Prosa an den Begriff und an die Gedanken.

Damit ist aber nicht gesagt, daß die Prosa des Gefühles entbehren könne. Sie wird in dem Maaße, als sie sich dessen entschlägt, kalt und trocken werden; ebenso wenig, daß die Poesie sich des Gedankens entschlagen dürfe. Sie würde dadurch, was besonders in der Lyrik oft vorkommt, in Flachheit, Bedeutungslosigkeit sich auflösen, und nur ein allgemeines, farbeloses und zuletzt langweiliges Gefühlsleben zu verathmen scheinen. Es ist also hier nur von einem Vorwiegen der Richtung die Rede. Die Prosa, dem Begriffe und dem Gedanken zugewendet, sucht ihn durch Beachtung des Gefühles und den Anhauch desselben gleichsam zu erweichen und zu beleben; und die Poesie, dem Gefühle zugewendet, sucht das Ringen und Weben desselben durch Verklärung zum Gedanken in das Bewußtseyn überzutragen. Ein gesundes und starkes Denken muß überall und auf jedem Punkte des artistischen Gebietes in jeder Kunst zu Grunde liegen, wenn sie Gesundes und Starkes schaffen soll.

21. Aus dieser Weisung der Prosa und Poesie folgt die besondre Gestalt, die ihre Rede annimmt. Während die Prosa sich an unmittelbarer und einfacherer Bezeichnung des Gedankens und Wortes genügen läßt, ist die Poesie an das Bildliche und Sinnbildliche, an die Vergleichung, den Typus und die Metaphora, als an etwas ihr Wesentliches, gewiesen. Denn indem sie an die Phantasie zunächst sich wen-

det, ist sie genöthigt, ihr vorzuführen, was ihr entspricht: das Bild und das Sinnbild; aber auch hier kann nur von vorherrschender Richtung die Rede seyn. Dieser innere Unterschied bedingt allerdings eine merkliche Verschiedenheit, in welcher sich Prosa und Poesie des ihnen gemeinsamen Sprachschatzes und der gemeinsamen Rede bedienen. Die Prosa wird von Wörtern, Wendungen und Ausdrücken vermeiden, was der Poesie auf diesem Gebiete aus alter Ueberlieferung geblieben ist, oder von ihr für die kunstreichere Form ihrer Darstellung gebildet wird; während die Poesie sich der Ausdrücke und Wendungen enthält, welche zu bestimmt das Gepräge des abgezogenen Denkens tragen, oder der Unmittelbarkeit und Lebendigkeit ihrer Bezeichnungen durch Gemächlichkeit oder Lockerheit und Breite des Ausdruckes widerstehen.

22. Gehen wir nun von der innern Natur der prosaischen und poetischen Rede zu ihrer Form über, so hat die Poesie mit der Prosa den Rhythmus gemein, der jedoch in ihr sich besonders gestaltet. Der prosaische Rhythmus muß ebenfalls dem Inhalte der Rede gemäß seyn, und die alten Lehrer der Redekunst, wie Longinus, Dionysius von Halikarnaß, weisen mit besonderer Genauigkeit nach, wie die attischen Redner, besonders Demosthenes, durch die Mischung und den Gebrauch der rhythmischen Füße und Glieder, und in ihnen der langen, der kurzen, der schweren, der leichten Sylben, das Starke und Gewichtige, das Leichte und Schwunghafte auszudrücken gesucht haben. Aber dieser Rhythmus entfaltet sich in der Prosa frei und nur dem innern Gesetze des Gedankens und den Forderungen des Periodenbaues entsprechend, so daß auf jedem Schritte der Rede seine Form

wechseln kann, und es sogar unzulässig erscheint, daß die einmal gebrauchten sofort wiederkehren.

Dagegen ist der poetische Rhythmus an bestimmte Form und festes Maaß gebunden, und kehrt in zwar mannigfaltiger, aber jeder Rhythmenart besonders angewiesener Weise regelmäßig zurück; das ist sein Maaß oder Metrum, sein Vers (versus, Reihe, Zeile). Diese besondere Messung und dadurch bedingte regelmäßige Entfaltung des poetischen Rhythmus hängt mit der Natur der Poesie eng zusammen. Alle Erregung des Gemüthes ist eine gesteigerte Harmonie seines Lebens, und diese nur in geordneter Folge denkbar und sich offenbarend. Sogar die physische Harmonie des Körpers, der Schlag des Pulses, der wechselnde Zug des Athmens, zeigt diese Regelmäßigkeit; es ist ein gleichmäßiges Strömen und Wallen, ein sich in selber Weise hinziehender Fluß, der, wie er äußerlich erscheint, die erhobene Stimmung des Gemüthes durch geregelten und feierlichen Gang in dem Liede, wie in dem Tanze, durch Takt, und in der Sprache eben durch das Versmaaß ausdrückt. Das Wiederkehrende dieses Maaßes ist, wie wir später weiter zu entwickeln haben werden, das symmetrische Prinzip poetischer Redeweise; das Band, welches sich in gleichmäßiger Verschlingung durch die Rede hinzieht, und ihre verschiedengestalteten, aber gleichgemessenen Reihen zu einem Ganzen vereinigt. Das Gesetz des poetischen Rhythmus ist also die in bestimmter Weise eintretende und wiederkehrende Folge seiner Theile oder der Füße. In dieser Wiederkehr ist das Versmaaß, das Metrum, gegeben. Aber, obwohl an dieses Gesetz gebunden, ist er gleichwohl fähig, die mannigfaltigsten und vielfachsten Gestaltungen anzunehmen, wie z. B. der herametrische Bau des Homerischen

Epos am deutlichsten enthüllet, der, ungeachtet der Festigkeit seiner Grundgesetze, gleichwohl durch die verschiedene Ausdehnung seiner Reihen, welche durch Einschnitte (caesurae) abgeschlossen werden, durch Mischung starker und schwacher Sylben, Verbindung gewichtiger und leichter Worte das Mannigfaltigste, Stärkste, Gewaltigste, und dann wieder Sanfteste und Mildeste darzustellen und in unendlicher Weise zu verändern fähig ist.

Nur die wildeste Art der Poesie: die dithyrambische, war, obwohl gewissen rascheren und nur der Poesie eignen rhythmischen Füßen folgend, von dem Gesetze der Wiederkehr derselben entbunden, daher Horatius den Pindar, insofern er Dithyramben singt, als Solchen bezeichnet, welcher in gesetzlosen Rhythmen einherstrebt: numerisque fertur — lege solutis.

23. Allerdings gibt es eine Poesie ohne Versmaaß; aber ihr Element liegt mehr in dem Stoffe, als in der Form, wie beim Roman; wo dieses auch in die Form eindringt, wie in den Idyllen von Geßner, wird ein Jeder diese Form leicht als ungenügend wahrnehmen, weil sie des poetischen Rhythmus entbehrt. Es ist derselbe Fall bei Uebersetzungen der Dichter in Prosa. Das innerlich Poetische ihres Werkes ist nicht in die Form eingedrungen, und das Gedicht bleibt hinter sich selbst zurück; daher verwerflich ist, wenn der Dichter den Mangel des poetischen Maaßes durch Steigerung des poetischen Ausdruckes und Schwunghaftigkeit seines prosaischen Rhythmus ersetzen will; und ein neuerer Kunstrichter hat eine solche Prosa nicht mit Unrecht eine tollgewordene genannt.

24. Neben dieser Eigenthümlichkeit des poetischen Rhyth-

mus steht ein Bestreben der poetischen Sprache, zur Sprachmelodie noch die Harmonie in möglichster Mannigfaltigkeit zu gewinnen, indem sie vorzüglich der Alliteration, der Assonanz und des Reimes sich bedient. Die Alliteration erscheint in Wörtern, die mit denselben Konsonanten beginnen, und ist auch der Prosa und dem gemeinen Gebrauche gewöhnlich wie Stock und Stein, Haus und Hof, Kling und Klang, Kind und Kegel. Die Assonanz ist, wo zwei Wörter gleiche Vokale haben, wie: Klage, mahnen, Auge, Traube.

Der Reim erscheint, wenn die Schlußsylben des Wortes mit Ausnahme der dem Vokale vorausgehenden Konsonanten übereinstimmen, sey es, daß sie in offene Vokale ausgehen, wie: da, ja; nah, sah; oder Konsonanten nach dem Vokale haben, wie: lieb, blieb. Sie werden männliche genannt, wenn nur eine Sylbe reimt, wie die eben genannten; und weibliche, wenn diesen eine schwache Sylbe, ebenfalls reimend, nachschlägt, wie: hallen, schallen.

Ueberall liegt das Bestreben zu Grunde, die Melodie der Sprache durch Wiederkehr des Wortes zu erhöhen, und durch Mannigfaltigkeit derselben das Harmonische zu stärken. Auch die Prosa bedient sich der Alliteration und der Assonanz, besonders wo gewisse feste und vorspringende Weisen der Bezeichnung eintreten. Aber der Poesie ist der Reim besonders zusagend; er gehört zur Verstärkung ihres musikalischen Stoffes, und ist darum nicht zufällig, sondern ihrem Wesen innerlich verwandt, wenn auch nicht nothwendig verbunden.

25. Die alte Poesie hat den Reim zwar nicht als solchen; aber die Wiederkehr derselben Sylbe ist ihr nicht ungewöhnlich, und wird sogar gesucht, um gewissen Vorstel-

lungen eine größere Klarheit oder Energie zu geben; sey es, daß dasselbe Wort öfter wiederklingt, wie bei Homer in der energischen Weise, mit welcher Agamemnon die Herrschsucht des Achilles, und sein Bestreben: sie *Alle* in *allen* Weisen fühlen zu lassen, ausdrückt, Il. α. 286:

Ναὶ δὴ ταῦτά γε πάντα, γέρον, κατὰ μοῖραν ἔειπες.
Ἀλλ' ὅδ' ἀνὴρ ἐθέλει περὶ πάντων ἔμμεναι ἄλλων,
Πάντων μὲν κρατέειν ἐθέλει, πάντεσσι δ' ἀνάσσειν,
Πᾶσι δὲ σημαίνειν, ἅτιν' οὐ πείσεσθαι ὀΐω.

Oder wenn Strepsiades in den „Wolken" des Aristophanes v. 709 sqq. die Pein schildert, die er in dem Bette der Sophisten auszustehen habe, und zu diesem Behufe fünf Verse nacheinander mit Worten schließt, deren beide letzten Sylben gleich lauten:

Ἀπόλλυμαι δείλαιος· ἐκ τοῦ σκίμποδος
Δάκνουσί μ' ἐξέρποντες οἱ Κορίνθιοι,
Καὶ τὰς πλευρὰς δαρδάπτουσιν
Καὶ τὴν ψυχὴν ἐκπίνουσιν,
Καὶ τοὺς ὄρχεις ἐξέλκουσιν,
Καὶ τὸν πρωκτὸν διορύττουσιν,
Καὶ μ' ἀπολοῦσιν.

Die orientalische Poesie der Hebräer hat den Reim nicht; in der arabischen kommt er jedoch, wiewohl nicht vor dem neunten Jahrhundert, zum Vorschein, und zieht sich durch die neuere und durch die persische mit Uebermaaß, besonders in den kunstreicheren späteren Gattungen hindurch, wie in den durch Fr. Rückert bei uns einheimisch gewordenen Makamen des Hariri.

In der deutschen Sprache sind die ältesten Gedichte, z. B. die angelsächsischen, nur alliterirt, oder haben nur Assonanz; der Reim tritt aber doch schon in sehr alten Denkmälern ein, wie in dem Nibelungenliede, dessen erste Anlage

in die Zeit der Völkerwanderung zurückweist. Zu den romanischen Völkern ist der Reim, wie es scheint, durch den Einfluß der germanischen Sprache gekommen, und auch in den lateinischen Kirchengesang übergegangen.

Obwohl aber der Reim mit dem Wesen der Poesie verkehrt, so ist er dieses doch nicht an, sich mit demselben nicht zusammenfallend; und wenn Voltaire glaubt, die Poesie erklären zu können als: de la prose mise en rime, so übersieht er die inneren und formellen Unterschiede von beiden, die außer dem Reime liegen. Es gehört zu den Vorzügen der deutschen poetischen Form, daß sie, besonders seit Aufnahme der altklassischen Versmaaße, die Fähigkeit gewonnen hat, sich des Reimes da, wo er durch Geist und Form des Werkes nicht geboten ist, zu entschlagen.

So viel über Stoff und Mittel der Poesie, welche, obgleich selbstständig und in sich beruhend, dennoch zur Steigerung ihrer Wirkung die beiden näher verwandten Künste, die Tonkunst und die Mimik zu Hülfe nehmen wird.

26. Gehen wir nun von der Art, wie sie in besonderer Weise für ihre Werke den Sprachstoff behandelt und gestaltet, auf ihre Wirkung über, so ist diese nicht so unmittelbar und überwältigend, wie die der Tonkunst, aber eindringlicher und nachhaltiger, und kann sogar, wo sie allein steht, und wo das Gedicht durch blose Lesung in das Gemüth aufgenommen wird, gerade am entschiedensten und stärksten seyn. Ihr Werk, wenn es edlerer Art ist, wirkt nicht nur erhebend und das Innere des Gemüthes entfaltend, sondern auch reinigend und veredelnd; denn indem es die erhabenen und großen Gestalten, Charaktere und Gesinnungen in lebendiger, frischer und großer Fülle

dem Gemüthe vorführt, erfüllt es dasselbe mit Neigung und mit Bewunderung für das in ihnen offenbarte Schöne. Es ist ein eigentliches Aufnehmen desselben in das Innere des Herzens, eine wahre Speise der Seele. Das Gemüth fühlt sich davon durchdrungen, mit ihm Eins, und wird sich dadurch seiner eigenen Herrlichkeit und Befähigung bewußt, und seiner selbst, gleichsam seines edleren Theiles, dadurch mächtig.

Daher haben schon die Alten unter den Künstlern besonders dem Dichter einen Zusammenhang mit den Göttern und etwas Göttliches beigelegt; aber auch überall begehrt, daß derjenige, der auf höhern Ruhm und auf den Namen eines wahren Dichters Anspruch machte, sich als der höheren Weihe theilhaftig und befähigt zeigte: daß er die Offenbarung lauterer Wesenheit in vollendetster Form, das Schöne in seiner lautersten Fülle und reichsten Gestalt in seinen Gesängen wiedergebe. Was Horatius sagt:

— mediocribus esse poëtis
Non homines, non Di, non concessere columnae,
A. P. 373.

gilt zwar von allen Künstlern, muß aber bei den Dichtern um so entschiedener hervorgehoben werden, als hier die Leichtigkeit des gewöhnlichen Verfahrens und der einfachen Formen gemeiniglich über die tiefer liegenden Schwierigkeiten wahrer Dichtung zu täuschen pflegen.

27. Gehen wir noch diesen Erwägungen über den sprachlichen Stoff der Poesie, über die ästhetische Schönheit derselben, über seine Behandlung und über die Wirkungen des aus ihm gebildeten Werkes auf das Gebiet über, welches sie selbst in dem großen Reiche der Kunst für sich in

Anspruch nimmt, anbaut und beherrscht, so ist dieses, zu Folge der Beschaffenheit jenes Stoffes und Materials, von größter Ausdehnung und höchster Mannigfaltigkeit.

28. Das Reich der äußern Natur, die Darstellung ihrer Mannigfaltigkeit und ihres Lebens, die Majestät des Aufganges, des Niederganges der Sonne; die Erhabenheit des Gewitters; das Erwachen des Frühlings und der Wechsel der Jahreszeiten; das vielfältige Treiben der Geschöpfe; die ganze Fülle und Sichtbarkeit der sprossenden, blühenden, in ihren Elementen kämpfenden und die Thierwelt entfaltenden Schöpfung: ist ihr zur Verfügung gestellt. Sie ist, indem sie diesen Stoff behandelt, die beschreibende, schildernde, nach Umständen auch die malende Poesie; hat aber als solche beschränkte und wohl zu wahrende Grenzen.

Einmal darf sie als solche nicht zu weit sich ausdehnen; denn sie richtet sich an die Phantasie; sie muthet dieser zu, sich klar und deutlicher vorzustellen, was sie allein in Worten und Rhythmen ausdrückt; die Vorstellung von Bildern aber ermattet leicht vor solcher Zumuthung, und daher wird die beschreibende Poesie, zu lange ausgesponnen, langweilig, oder ihre Wirkung versiecht in ihrem eigenen Bestreben.

Dagegen erscheint die beschreibende Poesie von großer Wirkung, wenn sie andern Gattungen, wie der erzählenden, sich zum Schmucke und zur Verstärkung ihrer Darstellungen bietet, sey es, daß Schilderungen einzelner Naturerscheinungen oder reizender Anlagen eingelegt werden, wie bei Homer die Beschreibung des Aufenthaltes der Kalypso, oder der Nymphengrotte in Ithaka, oder der Gärten des Alkinous auf Scheria, oder der Quellen bei Troja, an welchen die Flucht

des Hektor vorübergeht; welche durch den Gegensatz des Ruhigen und Friedsamen die bewegte Erzählung bedeutsam hervortretenlassen — sey es, daß der Dichter einzelne Bilder aus dem Leben der Natur und der Thiere entwirft, und in ihnen, als in Vergleichungen, besondere und bedeutsame Momente der Handlung gleichsam beleuchtet.

Dabei soll die beschreibende Poesie, außer dem, daß sie sich in bezeichneter Weise beschränkt, ihre Schilderungen zumeist auf das menschliche Gefühl beziehen; was sie vorgetragen hat, mit dem Gemüthe in unmittelbaren Verkehr bringen, und dieses, als von ihm berührt und erhoben darstellen, indem sie auf diesem Wege in unmittelbaren Verkehr mit dem höheren und reineren Triebe des Innern kommt und ihn entfaltet. So behandeln die Psalmen die große Herrlichkeit und Mannigfaltigkeit der Schöpfung, indem sie dieselbe als das Wirken und die Werke Gottes darstellen und feiern, dadurch aber das Gefühl der Verehrung der Gottheit zum Grunde haben, und alle einzelnen Erscheinungen in dasselbe als Stoff ihrer Andacht aufnehmen und auflösen.

In ähnlicher Weise weiß Homer, wenn er, wie oben angeführt, die mondhelle Nacht schildert, während am Himmel alle Gestirne leuchten, umher die Warten der Gebirge strahlen und das Meer in tiefer Ruhe schläft, diese Schilderung dadurch abzuschließen und zu beseelen, daß er uns zugleich den Hirten zeigt, der diese Herrlichkeit in seinem Gemüthe aufnimmt und darüber erfreut ist — „und es freuet sich im Herzen der Hirte"; wir sehen sofort den Hirten auf einer der Warten stehen und in diese Herrlichkeit um ihn hinausblicken.

Auch die Neueren haben diese Beziehungen der Natur

auf das Innere und das menschliche Gefühl in ihren Schilderungen wohl zu bewahren gewußt. Wenn Shakespeare, wo er den unglücklichen König durch den Verräther Makbeth in dessen Burg einführen läßt, den verrathenen Monarchen eine Schilderung dieser Burg entwerfen läßt: wie schön sie gelegen, wie friedsam die Gegend, wie rein die Luft, und wie die Schwalben zahlreich unter ihren Dächern nisten: so wirkt dieses nicht nur als anmuthiges Bild, sondern auch durch Beziehung auf das, was sich vorbereitet, und durch die Erwägung, daß, während hier in großer Klarheit und Milde der Natur die arglosen Geschöpfe sicher ihr friedsames Leben führen, das Verbrechen und der Verrath im Innern ihre finstern Anschläge vorbereiten. Wenn bei demselben Dichter in „Romeo und Julie" Lorenzo, am Morgen hervortretend, die Natur und die Lieblichkeit der Gewächse und die heilsame Wirksamkeit der Kräuter, die er pflegt, schildert: so ist dieses an sich schön, und durch die Beziehung auf die Handlung, die sofort durch seine Kunde der geheimen Kräfte derselben bedingt wird, zugleich bedeutsam; so wie es die friedsame Ruhe des beschaulichen Lebens gegen die das tiefste Gemüth erschütternde Leidenschaft auf der andern Seite in einen reichen und bezeichnenden Gegensatz bringt.

Den Psalmisten gleich behandelt unter den Neuern besonders Klopstock die Natur, und schildert ihre großartigen Erscheinungen, wie in der Frühlingsfeier, in einer Weise, daß sie zugleich zur Entfaltung heiliger, die Gottheit umfassender Gefühle und zu einer Feier derselben erhoben werden.

Neuere haben, diese Schilderungen über die Gebühr ausdehnend, größere Werke denselben gewidmet, wie der englische Dichter Thomson die Jahreszeiten, Kleist den Frühling

in reichlichen Weisen beschrieben haben; aber ungeachtet vieler glücklichen Schilderungen und mancher anderen poetischen Zuthat bleibt das Ganze, als zu große Ausdehnung der beschreibenden Poesie, fehlerhaft, und wirkt nur durch einzelne Theile.

29. Neben der äußern Natur aber steht der Poesie die Welt des Gemüthes zur Verfügung, und hier ist ihr eigentliches und inneres Heiligthum.

Sie wendet sich hier an das Gefühl, um es zu enthüllen und in seiner Reinheit und Schönheit erscheinen zu lassen, sey es, daß das Leben und Weben der Empfindungen von Außen angeregt wird; oder daß es im Innern sich aus sich selbst, aus Erwägung, aus Erinnerung, aus Hoffnung und Sorge erzeugt und entfaltet. Hier ist ein mannigfaches, reiches und unmittelbar poetisches Gestalten möglich. Da bei dieser Dichtung das Gefühl sich unmittelbar in das Werk hervordrängt, ist Gesang und Saitenspiel als weitere Entfaltung und Erhebung desselben mit einer gewissen Nothwendigkeit geboten; daher wird diese Gattung, weil sie hauptsächlich zur Lyra gesungen wurde, die lyrische, auch die melische d. h. die gesungene, genannt; sey es, daß sie sich in einfachen Weisen als Lied; oder in erhabenen und in größern Gestaltungen als Ode darstellt, und als solche wie einen reicheren Stoff, so eine größere Gliederung zum Behufe der Darstellung durch den Chor offenbart; oder Chorgesang wird, der nach seinen Beziehungen auf Götter, auf Helden oder Vorkommnisse des Lebens als Hymnus, Päan, Dithyrambus, als Epithalamion, Epinikion u. a. bei den Griechen unterschieden wurde.

Eine besondere der eben aufgeführten Weisen dieser Gat-

tung, das Klaggedicht: ἔλεγος, wurde ursprünglich zur Flöte gesungen. Sie hieß darum elegische oder aulodische Poesie, ward aber bald über die Klage auch auf andere Stoffe ausgedehnt, und bewahrte nur die Form des Distichon und das Gebrochene und Lockere der Behandlung, welches ursprünglich durch ihren Inhalt bedingt worden war.

Die neuere Poesie der Provençalen, Minnesänger, der Italiener, Spanier hat die Form des Liedes theils nach Stoff, theils nach Form noch mannigfaltiger gegliedert, besonders diejenigen, welche die Neigung der Geschlechter zu einander betreffen. Die Namen des Madrigals, der Canzone sind theils schon bei der Musik erwähnt worden, theils werden sie später zur Besprechung kommen.

30. Aus der Erregung des Gemüthes bildet sich zugleich die Erwägung, und aus dieser die Lehre, der Spruch oder Ausspruch bestimmter Ansicht und Weisheit (ἦθος), welcher neben der Erscheinung des Gefühles und aus ihr sich entfaltet. Insofern die Poesie ihn darstellt, ist sie ethische oder didaktische oder lehrende, und erscheint in enger und vielfacher Verbindung mit der lyrischen, so daß das Lyrische von dem Epischen durchdrungen erst in voller Stärke und lebensvoller Kraft sich entfalten kann.

Aber wie die Beschreibung wird auch der Spruch von andern Weisen der Poesie abgelöst und besonders behandelt, was zum Lehrgedichte geführt hat. Schon Hesiodus hat eine Reihe von Sprüchen in seinen „Werken und Tagen“ zu einem Ganzen vereinigt. In weiterer Entfaltung wird das Lehrgedicht sogar die Anleitung zu gewöhnlichen Dingen und Verrichtungen nicht verschmähen, wie in dem genannten Werke des Hesiodus, wo es sich über Anweisung zum Acker-

bau ausbreitet, und unter andern den Pflug nach allen seinen Theilen schildert. Es geschieht nicht anders in dem Georgikon des Virgilius. Sie trifft auf diesem Punkte mit der beschreibenden Poesie zusammen, indem die Belehrung durch Beschreibung vollzogen wird. Doch entfernt sie sich, bei ihrem Streben nach größerer Ausdehnung und Selbstständigkeit, entschieden von ihrer eigentlichen Grundlage, und sucht dann diese wieder zu gewinnen, indem sie die Gegenstände der Belehrung entweder auf eine kunstreiche und bezeichnende Weise darstellt, oder Stoffe wahrer Poesie zur Abwechslung und Erhöhung der Wirkung beimischt. Indeß kann sie dadurch das Unlautere nie ganz besiegen, welches durch ihre entschiedene Richtung auf das bloß Gedachte oder Nutzbare in sie nothwendig hineinkommt. Wendet sich die ethische Poesie zur Darstellung größerer Erwägungen, Lagen und Gemüthsarten in der Form von Mittheilungen an Andere, so wird sie zur poetischen Epistel; nimmt sie das Gebrechliche menschlicher Charaktere oder Zustände zum Gegenstande, um sie durch Scherz und Spott ihrer Schilderung zu bekämpfen, so ist sie satyrisch, und war als solche, wie in den Satiren des römischen Ritters Lucilius, ein reiches und treues Abbild des öffentlichen und besondern Lebens seiner Zeitgenossen.

31. Neben der Welt des Gemüthes steht der Poesie theils die freie Thätigkeit, die That, zur Verfügung, und sie stellt dieselbe episch dar als Begebenheit, das heißt, wie sie in einer vergangenen Zeit sich entfaltet hat, oder dramatisch als konkrete Begebenheit, indem sie die Handlung vor uns in der Gegenwart sich entfalten läßt, oder uns über Zeit und Raum erhebt und sich zur Trägerin derselben macht.

Epos (ἔπος) ist jedes wohlgeordnete und sinnreiche Wort; daher: „ὡς ἔπος εἰπεῖν“ „um etwas Bemerkbares, durch seinen Sinn Auffallendes zu sagen“, und wird dann von dem rhythmisch geordneten und erzählenden Worte besonders gebraucht; daher die so geordnete Erzählung selbst das Epos genannt wird, und deren Verfertigung: ἐποποιΐα, ebenso das Werk derselben.

Die epische Dichtung beginnt von der einfachen Erzählung, Ballade, Romanze, auch die symbolisch-allegorische begreifend, das παραμύθιον, den αἶνος, μῦθος oder die Fabel, und entfaltet sich zum höheren Epos, welches eine Begebenheit von größerer Bedeutung und Ausdehnung in möglichster Beschaulichkeit und Eindringlichkeit darzustellen übernimmt.

Sie ist ursprünglich auf das Ernste und Erhabene gerichtet, das Heldenmüthige ihr vorzüglichster Stoff, vornehmlich jener Thaten, durch welche eine große Veränderung in menschlichen Lagen und Zuständen eingeleitet und herbeigeführt wird. Doch hat im Verlaufe seiner Entwicklung neben dem heroischen Epos ein heitres, scherzendes sich geltend gemacht, dessen ältestes Erzeugniß, der Margites, zur Zeit der persischen Kriege entstand, und so großen Ruhm erlangte, daß er dem Urheber der Odyssee und Iliade beigelegt werden konnte. Es schilderte die Abentheuer des Margites, dessen Charakteristik sich in folgendem Verse des Gedichtes erhalten hat:

Πολλὰ δ'ἠπίστατο ἔργα· κακῶς δ'ἄρ' ἠπίστατο πάντα.

Vielerlei Dinge verstand er; doch schlecht verstand er sie alle.

Die des Metrums entkleidete und einen längern Verlauf von Begebenheiten umfassende Darstellung wird Roman genannt,

weil diese Erzählungsweise sich zunächst in den früheren Jahrhunderten der romanischen Völker entfaltete. Es ist seiner erzählenden Darstellung eigen, in der Entwicklung der Begebenheiten besonders die Gesinnung und Gemüthsweise der geschilderten Personen und gleichsam die Bildung der Individuen und der Individualitäten ihres Wesens zu entfalten.

32. Das Drama oder das dramatische Gedicht, indem es die Personen ohne Vermittlung des Dichters selbst in seiner Erzählung sprechend einführt, und den reinen Dialog statt der Erzählnng zum Grunde hat, breitet in mehr könkreter und momentaner Weise die Begebenheit in ihrem Werden vor unsern Augen aus: sie stellt nicht das Geschehene, sondern das Geschehende als Handlung dar, wie es aus der Gesinnung, den Leidenschaften und Bestrebungen der handelnden Personen und als Zusammenstoß sich ausschließender oder bedingender Charaktere sich entfaltet. Sie ist höheren und ergreifenden Begebenheiten zugewendet: Tragödie; scherzhafte darstellend: Komödie. Zwischen diesen hat das Alterthum das satyrische Drama aus mythischen Stoffen mit Beimischung des Silenus und der Satyren, als eine besondere Art heiterer Schaustellung aus dem Heroen- und Götterleben gebildet; die Neuern aber das Schauspiel als eine Darstellung meist bürgerlicher Vorgänge mit glücklichem Ausgange eingeführt.

Die Handlung entfaltet sich vor unsern Augen aus dem, was als ihre Gesinnung, Leidenschaft oder Bestrebung hervortritt, wie das Epos, verschieden nach Art und Stimmung, heiter oder ernst, das Niedere oder Höhere begreifend.

33. Eine mittlere Gattung zwischen Epos und Drama ist das Idyll (εἰδύλλιον von εἶδος: kleines Schaubild),

welches meist heitere und ländliche oder bürgerliche Stoffe bald episch, bald dramatisch oder gemischt behandelt, bei den Alten aber das heroische Versmaaß mit Einmischung des Distichon als seine Form gewahrt hat.

An allen Arten der Dichtung betheiligt sich das *Epigramm* (Aufschrift), entsprungen aus kurzen, bezeichnenden, meist didaktischen Darstellungen im Distichon, und diese Form bei den Alten nehmend, behandelte es jeden kleineren poetischen Stoff als Schilderung, Spruch, kurze Erzählung, kurzes Gespräch, ernst und wehklagend, oder heiter und spottend. Die Neueren haben nach Vorgang der Römer besonders die *spottende* Gattung behandelt, welche den Spott und Scherz in ein Schlagwort (pointe) gegen das Ende zusammenzieht.

34. Von diesen Gattungen der Poesie wird man, abgesehen von den gemischten Arten, die beschreibende oder schildernde, die ethische oder lehrende leicht als untergeordnete und solche wahrgenommen haben, welche sich füglicher zur Ergänzung und Hülfe der andern stellen, als darauf ausgehen, für sich etwas Selbstständiges von größerer Bedeutung zu leisten, und es treten darum als die Hauptgattungen der Poesie die drei: die *lyrische*, *epische* und *dramatische*, hervor. Doch sind sie darum nicht innerlich von einander getrennt, sondern auf das Mannigfaltigste in einander verwachsen und sich an den Stoffen und Weisen der übrigen betheiligend; obwohl jede ihren besondern Charakter behauptet. Ohne diesen zu verleugnen, breitet sie sich in das Gebiet der andern aus, um Stoffe derselben zur Erreichung ihres besondern Zweckes in der ihrem Wesen entsprechenden Weise zu behandeln.

35. Das Lyrische ist zugleich ethisch oder didaktisch;

es soll in der Darlegung des Gefühles, der lebendigen Anschauung, auch der Spruch und die Lehre nicht fehlen; und der großartigste lyrische Gesang, der Pindarische, trägt gerade den besondern Charakter der Mischung lyrischer und ethischer Stoffe; so daß das Ethische den in lebendiger Anschaulichkeit dargestellten Gegenstand dem sittlichen Gefühle näher zu bringen und dem Urtheile zu unterwerfen sucht. Eben so ist das Lyrische nicht ohne Erzählung, und auch vom Drama nicht ganz getrennt. Die Erzählung breitet sich oft in großer Ausführlichkeit durch den lyrischen Gesang aus; so im 4ten Pythischen des Pindar die Erzählung des Argonautenzuges; und von Stesichorus hatte man die Eroberung Ilions lyrisch behandelt. Indeß ist es nicht eine, die einzelnen Umstände umfassende und sie in ruhiger Folge entfaltende Erzählung, sondern es sind einzelne hervorragende Augenblicke der Begebenheit, oder große Persönlichkeiten und Gestalten, die scharf umrissen und hell beleuchtet werden, um sodann ebenfalls der Betrachtung und der Erwägung des lyrischen Gesanges sich zu unterwerfen, und dadurch in sein Inneres aufgenommen zu werden. Es ist dasselbe mit den dramatischen Stoffen in ihm; der Chorgesang der Alten, durchaus lyrisch, trug gleichwohl einen dramatischen Charakter, der durch die mimische Darstellung und dadurch bedingt war, daß der Chorführer von der Person des Dichters unabhängig und zum Theile in Gespräch mit den Choreuten auftritt, d. h. so, daß der Gesang parthienweise zwischen ihm und den Choreuten vertheilt war, ihm aber vorzüglich der Vortrag des Epischen zufiel. Indeß ist auch diese dramatische Eigenthümlichkeit nicht vorherrschend, und ordnet sich der lyrischen Weise unter; diese waltet überall als das Bestimmende, Maaßgebende,

die in sich aufgenommenen Begebenheiten und Handlungen ihrem Gesetze und ihrer Betrachtungsweise Unterwerfende.

36. In ähnlicher Weise hat das Epos die Erzählung nicht ohne vielfache Beispiele der beschreibenden und ethischen Poesie. Wie die Schilderungen der großen Naturerscheinungen und des Lebens der Thiere, besonders der zu Vergleichungen ausgebildeten: so durchwirken auch die Sprüche den Gang, das Gewebe seiner Erzählung. (Vergl. die Einleitung zu meiner Ausgabe und Uebersetzung des Pindar Seite 139 sqq.)

Die Sprüche sind ihm im Homer vorzüglich eigen; und von Ariosto läßt Göthe im Tasso sagen, daß bei ihm die Weisheit auf einer goldenen Wolke sitze, und von da herab von Zeit zu Zeit erhabene Sprüche ertönen lasse. Eben so ist dem Epos auch das Lyrische beigegeben, besonders der Erguß der Klage, da, wo schmerzliche Erregungen des Gemüthes geschildert werden, wie die Klagen der Andromache und Hekabe um Hektor; der Penelope Trauer um die Abwesenheit des Odysseus; und so nimmt es nicht selten auch dramatische Gestalt an. Der Dichter tritt nur mit kurz verbindender oder einleitender Rede zwischen die Dialoge der Helden, und dieser dramatische Charakter ist im neunten Buche der Iliade der vorherrschende; darum nannte Sophokles den Homer den größten tragischen Dichter, und seine Tragödien nur Brocken, die von dessen reicher Tafel abgefallen. Indeß wird auch der dramatische Stoff der Natur des Epos verähnlichet werden, und die Unterredungen im Epos werden mehr in das Beschauliche, das auf einander Folgende sich ausdehnen; dadurch aber in den Charakter der Erzählung übergehen, während sie im Drama mehr der zu-

sammengedrängte und in rascher Folge wechselnde Ausdruck des Charakters sind, und nach Umständen eine strengere dialektische Form annehmen.

Der Erzählung bleibt demnach hier wie dort beschaulicher Ausdruck der Gefühle das Vorherrschende, und die ethischen, lyrischen und dramatischen Weisen sind nur zur Bereicherung und lebendigeren Gestaltung des Ganzen angewendet und in seine Natur aufgenommen.

37. Das Drama wird seinerseits so wenig, wie Lyrik und Epik, der andern Stoffe entbehren können, es wird lyrische, ethische und epische in sich aufnehmen. Gerade dadurch entfalten sich seine Charaktere, daß sie ihre Gesinnung selbst in bestimmten Aussprüchen offenbaren, und das Geschehende ihrem Urtheile unterwerfen. Das Lyrische ist überall, wo größere Erregung des Gefühles eintritt, vorwaltend; es erhebt sich in den alten Tragödien sogar zu eigenthümlicher Form, welche durch Gesang und Tonkunst getragen wurde, und erscheint selbstständig im alten Chorgesange, aus welchem das Drama sich entwickelt hat. Doch ist es darum ein Gebundenes, ein mit dem Drama Vermitteltes, insofern der Chor selbst als handelnde Person in das Drama eingreift und nur beiträgt, die Handlung dem sittlichen Urtheile zu unterwerfen, oder die Gefühle, die sie erregt, zu vermitteln und auszusprechen. Eben so wenig fehlt dem Drama der epische Stoff, welcher besonders den Boten und Herolden zufällt, die das außer der Bühne Geschehene zu berichten haben. Doch wird auch hier die Erzählung des epischen Charakters mehr entkleidet, und das Ganze durch geziemende Kürze oder vorstechende Bezeichnung einzelner Momente der Handlung der dramatischen Darstellung näher gebracht und

eingeschmolzen, darum eben auch durch den ruhigen jambischen Rhythmus unter der Würde und dem Schwunge des herametrischen zurückgehalten.

Wenn demnach die drei Gattungen der Poesie auf der einen Seite streng unterschieden werden, und jede den besondern Charakter der Darstellung des Gefühles, des Geschehenen und Geschehenden entfaltet, auf der andern Seite aber eben dadurch genöthigt wird, mit den andern Arten der Poesie zu verkehren: so wird sich das Ganze sofort unter dem richtigen Gesichtspunkte darstellen. Dieser Verkehr ist jeder Art nöthig zur vollen Entfaltung ihrer Kraft und Bedeutsamkeit. Aber indem sie die Stoffe der andern in ihre besondere Weise gleichsam übersetzt und mit ihr verschmilzt, behauptet sie strenge ihre Eigenthümlichkeit und die Einheit ihres innern Wesens; es ist ein Mannigfaltiges, Vielfaches, welches durch den Geist der besonderen Gattung, die es braucht, zum Ganzen vermittelt wird, welches in Folge davon seinen eigenthümlichen Charakter des Lyrischen, oder Epischen, oder Dramatischen als den vorherrschenden behauptet.

38. Deutlich aber ist, wie die Poesie, welcher in der Sprache das herrlichste Mittel und der geistigste Stoff für ihre Darstellung gegeben ist, und den sie nach ihrem innern Wesen rhetorisch und rhythmisch gestaltet, in dem ganzen großen Gebiete der Natur, des menschlichen Gemüthes, der That und der Handlung Nichts findet, was ihr nicht gegenständlich werden, oder ihrem Schöpfungsgange widerstreben könnte; sie hat Macht und Gelegenheit, sich als die lauterste und stärkste Offenbarung des Innern der Völker, ihres Charakters, ihrer Sitten zu bewähren, und ihren verschiedenen Entwicklungsstufen entsprechend, sich eigenthümlich auf jeder zu

entfalten. Sie ist in deutlicherem und reicherem Maaße als irgend eine Kunst die Trägerin und Verkündigerin dessen, was die Völker an höherem und idealem Guten ihr Eigenthum nennen, und im Stande, dieses in der geistigsten, lebendigsten und eindrucksamsten Form voll und klar auszuprägen. Das ganze, große Gemüth des menschlichen Geschlechtes liegt in ihr aufgeschlossen.

39. Als wesentlich verschieden erscheint morgenländische und abendländische Poesie; die morgenländische, den tiefen und gemüthsreichen Charakter der Völker des Morgenlandes in großer Innigkeit, Zartheit, oder Majestät und Erhabenheit entfaltend; voran die hebräische, welche nicht nur durch ihren tief orientalischen Geist hervorragt, sondern auch dadurch, daß sie die Weihe höherer Offenbarung empfangen hat; später als sie erscheint, erst gegen das sechste Jahrhundert mit ihren Anfängen hervortretend: die arabische, welche sich in großer Ausbreitung und vielfältiger Gestaltung zum Theile bis in das Künstlichste und Sinnreichste herab und bis zu unserer Zeit lebendig erhalten hat — die persische, die in ihrem Hintergrunde die alt-iranische verbirgt, deren Ueberreste sich in den Zendbüchern erhalten haben, und in ihren späteren Entwicklungsstufen, nach Umgestaltung des alten Sanskrit in die neu-persische Sprache, von der arabischen Poesie entzündet, sich in vielfältigen, besonders epischen und lyrischen Weisen bald erhaben und tiefsinnig, bald zart und innig entfaltet hat.

Neben der alt-iranischen stammt aus dem fernsten Alterthume die Poesie der Hindu, von den frühesten Offenbarungen ihrer Religion in den Veda's sich fortsetzend, durch viele umfassende, fast unermeßliche epische Gesänge, besonders

der Purana, und einem beinahe gleichen Reichthum dramatischer Gedichte, das Naturleben der indischen Völker, in welchen philosophische Spekulation und religiöse Anschauungsweisen sich zu den seltensten Göttergebilden und Göttersagen durchdringen, in den reichlichsten Formen darstellend; weiter hin die chinesische, welche Gefühle, Geschichten und Bestrebungen einer fast eigenen in sich abgeschlossenen Welt mit großer Mannigfaltigkeit, zum Theile Zartheit und Sinnigkeit umfaßt und wiedergibt.

Durch alle diese Arten der Poesie waltet ein gemeinsamer Geist, der durch Verschiedenheit der Völker, ihrer Bildung und Religion nur ermäßigt wird, ohne das Congeniale des Ursprungs zu verläugnen.

40. Neben ihr und zum Theile ihr entgegen tritt die abendländische Poesie auf, zunächst als hellenisch-klassische in einer Vollendung des Inhaltes und der Form, welche durch die schönste der Sprachen, die hellenische, in einer Weise vermittelt ist, daß sie dadurch würdig ward, allen Zeiten und Völkern bis auf einen bestimmten Grad Muster und Vorbild zu bleiben; und die lateinische, unter Einfluß der griechischen aus römischem Geiste entsprossen, die in ihren lautersten Werken den ernsten und männlichen Charakter in dem Bau einer großartigen Sprache ausdrückt.

41. An diese schließt sich in verschiedener Form, durch Einfluß altklassischer Erinnerungen, christliche Ausdrucksweise und germanische Gesinnung gestaltet, die romanische Poesie, welche zunächst im südlichen Frankreich, in der Provence, als provençalische auftrat, und lyrisch und episch in ihrer größten Ausdehnung die Gefühle der Andacht und Liebe ausspricht, oder die Ehre der Frauen und die Thaten der Tapfern

in Liedern singt, ohne das Dramatische zur selbstständigen Form zu entfalten.

Während dessen war unter den germanischen Völkern die Poesie in ursprünglicher Gestalt, sowohl in Werken der Göttersagen, als in Heldengesängen, allmählig bei den nordischen Völkern und unter den Sachsen in England ausgebildet worden, und hatte unter den Stämmen des mittleren Deutschlands vorzüglich ihre Blüthe, seit kaiserliche Macht und ritterliche Tapferkeit eine Fülle heroischer Gesänge, darunter das Nibelungenlied und das Minnelied, dieses nicht ohne Einfluß der provençalischen und nordfränkischen Gesangsweise, ausgestaltet hatten.

42. Diese, dem Geiste der einzelnen Völker entsprossene und das germanische Leben durch christliche Ideen vermittelnde Poesie lebt noch fortdauernd als eigentliche Volkspoesie unter allen lebenskräftigen Völkern; sie hat ihre Wurzeln noch frisch unter den deutschen Stämmen, wie auf den Gebirgen von Italien und von Spanien, Griechenland und unter den slavischen Völkern. Aber über ihr erhob sich, so wie die Völker an Einsicht, an Stärke des Denkens und an geistigem Reichthume höher stiegen, eine ihre höhere Bildung vermittelnde und darstellende Poesie, die sich durch tiefere Erwägung, durch größern Reichthum und gewaltigere Kraft auszeichnet, und zu dem, was die frühere Poesie Nationales und Phantastisches, auch ethisch Treffliches enthielt, noch die Studien der Philosophie, der Politik und des klassischen Alterthums, vorzüglich die Bewunderung der klassischen Dichter, zunächst der lateinischen, hinzubrachte.

Diese höhere Poesie der neuern Zeit beginnt mit Dante, in dessen großartigem Werke der divina Comedia

(comoedia hieß damals jede größere poetische Darstellung) sich zuerst die Schärfe des neuerwachten, spekulativen Denkens und der Reichthum politischer Erfahrung mit der Tiefe religiöser Anschauung und dem Adel einer höhern Gesinnung weit über alle schlichten Weisen der frühern Poesie hinaus zu einem neuen Gebäude erhoben, und der höhern Poesie die Pforten der Zukunft geöffnet hat.

In gleichem Geiste hat Petrarca, gleich seinem großen Vorgänger, in der Pflege der Litteratur, der Philosophie, des Alterthums und der Politik seiner Zeit erstarkt, die lyrische Poesie aus der schlichten Anschauungsart der frühern Zeit zu tiefsinnigeren und größeren Gestaltungen gebracht, während Bocaccio das Maaß höherer artistischer Darstellung in ungebundener Rede an den bunten, lustreichen Sagenstoff seiner Zeit anlegte, und wie jener die poetische, so die prosaische Form für höhere Darstellung schuf.

Theils nach ihrem Beispiele, theils durch ähnliche Veranlassungen hat sich sofort auch unter andern Völkern gemäß ihrer Bildung und Lage als höhere Darstellung die neuere Poesie und Litteratur der Spanier und Portugiesen, der Engländer, der Franzosen und der Deutschen gestaltet. Die deutsche höhere Dichtung ist die jüngste in dieser glänzenden Reihe, und außer den innern nationalen Elementen ist in ihr die Einwirkung der christlich-morgenländischen so wenig als die der griechisch-römischen und der modernen Dichtungsweise zu verkennen. Sie hat sich diesen Einwirkungen mit einer vollen Unbefangenheit hingegeben, dabei aber wohl verstanden, das Nationale vorwalten zu lassen, und dadurch ihre Selbstständigkeit zu bewahren. Sie ist auch

darum eine höhere, weil sie die verschiedenen Stoffe vermittelt und zu einer reicheren Einheit gestaltet hat.

43. Dabei erhebt sich die Frage: inwiefern es Aufgabe des Dichters seyn könne, Stoffe, die außer dem Kreise seines Volkes, seiner Zeit und seiner eigenen Bildungsweise liegen, zu behandeln.

So lange die Völker in sich gleichsam eingefriedigt leben, und Alles, was sich ihnen von Außen darbietet, ihrer besonderen Anschauungsweise vermählen, trägt ihre Poesie ihren, den Völkern eigenen Charakter einer vollen Abgeschlossenheit, wie z. B. die hebräische auch da, wo Stoffe oder Beziehungen der ägyptischen, babylonischen oder assyrischen Geschichte in sie übergehen.

So wie aber eine reichere Bildung und eine unbefangenere Betrachtungsweise ihnen gestattet, das Eigenthümliche anderer Völker nicht nur nachzuahmen, sondern auch in seiner Besonderheit als ein von ihm Verschiedenes anzuerkennen und gelten zu lassen, erhebt sich auch ihre Poesie zur Darstellung und Behandlung besonders dieser ihnen fremdländischen Stoffe.

Voran steht hier Aeschylus, der in den „Persern" die ganze Pracht und Wesenhaftigkeit des Orients dadurch zu entwickeln wußte, daß er die Katastrophe bei Salamis in dem Eindrucke darstellte, den sie auf das Gemüth der daheim gebliebenen Perser hervorbringt; und daß er zugleich die ehrwürdige Gestalt der Atossa, den Schatten des Darius und den wehklagenden Xerxes in die Gesänge und Wehklagen des Chores einmischt. Doch ist das uns hier entgegentretende tiefere Wesen des Orients nicht ohne hellenische Auffassung und Beimischung; es ist hellenischer Geist, in dem

es aufgenommen und wiedergegeben wird, ohne darum seines innern Wesens verlustig zu gehen.

In ähnlicher Weise erscheint bei den Neuern, besonders Shakespeare, hervorragend die großartige Auffassung ausländischen Wesens und fremder Verhältnisse. Die französischen Ritter, die er im „Heinrich V." darstellt, sind von einer Lebendigkeit, Gewandtheit, Feinheit des Witzes und Heiterkeit, daß man darin wahre und leibhafte Franzosen zu erkennen glaubt; während in „Romeo und Julie" die ganze Gluth italienischer Leidenschaft, und die ganze Stärke der Innigkeit; die Liebe, wie sie in jenen Ländern erblüht, in ihren regsten Pulsen zu fühlen ist. Auf der andern Seite zeigt sein „Mohr von Venedig" die löwenähnliche, edle und zugleich furchtbare Natur des afrikanischen Geblütes; und im Shylock, dem Hauptcharakter des „Kaufmann von Venedig", ist die tiefe Boshaftigkeit des Juden auf eine wunderbare Art enthüllt, in einer Stärke, wie sie nur in jenem unglücklichen Volke die lange Schmach, die bittere Verfolgung und der scharfe Haß, dem jeder Einzelne unterlegen war, zu solcher Argheit gestalten konnte. Selbst die Charaktere des Alterthums spiegeln sich in seinem reichen und reinen Geiste, wie die vollendetste Männlichkeit und Tugend des Brutus, der edle Geist des Cäsar, der leidenschaftliche des Antonius; es sind wahre Römer in ihnen dargestellt.

Gleichwohl wird man in jener großen Gallerie von Charakteren nicht vermissen, daß sie von einem englischen Geiste aufgefaßt und wiedergegeben sind; es ist von des Dichters eigener oder englischer Weise gerade soviel beibehalten, daß sie dadurch sämmtlich zu einer Art von höherer Einheit gedeihen, und alle von demselben Hauche durchweht sind.

Unter den Deutschen ist es ebenfalls den bedeutenderen Meistern gelungen, das Fremde in ihren poetischen Erzeugnissen dem Wesen nach rein wiederzugeben; wie die hellenische Art in der „Iphigenia“, die italienische in „Torquato Tasso“ bei Göthe durchscheint. Aber auch hier wird Alles von der höhern Einsicht und dem reinen Gefühle des deutschen Dichters durchdrungen und getragen; die italienische, griechische Anschauung des Lebens und die ihr congeniale Art des Fühlens und Denkens in einer unserm nationalen Wesen entsprechenden Weise gleichsam zurückgespiegelt.

Tritt hier das Nationale zu scharf hervor, so kommt etwas Widerstrebendes, Barockes in die Poesie, was besonders der früheren französischen dramatischen Litteratur aus den Zeiten Ludwigs XIV. begegnet ist. Auch sie hat zwar ihre Werke, wie den „Cid“ und die „Athalie“, in denen spanische Ritterlichkeit und hebräische Religionsweise mit verständiger Beachtung des Wesentlichen geschildert werden; aber so wie sie in griechische Stoffe und namentlich mythologische sich einläßt, wird sie durch Beimischung französischer Sitten und Intriguen fast widerwärtig. Die Form ist der griechischen Tragödie nachgebildet, auch die Rede in großer Bemessenheit; aber Sitten und Charaktere, Bestrebungen und geheime Künste sind die des französischen Hofes jener Zeit, und auch die Gesinnungen so, wie sie um Ludwig XIV. her sich äußern durften, bis auf Aeußerlichkeiten und Anreden.

So war auch das Aeußere der französischen Bühne jenem Hofe nachgebildet, und Augustus erschien in dem Rocke eines französischen Marschall, mit Schärpe um die Hüften und mit der Allongen-Perrücke auf dem Haupte.

Es gehörte der edle und der griechischen Tragödie ver-

wandte Geist Racine's dazu, um das Widersprechende und Widerstrebende dieser Weise wenigstens zum Theile zu besiegen.

Auf der andern Seite kann eine zu treue Copie fremder nationaler Weise, wie man sie z. B. in den Nachbildungen griechischer Tragödien von August Wilhelm Schlegel und Apel, oder in den Nachahmungen italienischer, spanischer Formen der Lyrik findet, etwas Ungeziemendes, unserer Sitte und unserm Gefühle Abgelegenes und darum Kaltes und Unkünstlerisches hervorbringen.

§. 20.

Die Mimik.

1. Zu den Künsten, welche zu ihren Darstellungen den Ton und das Wort als Stoff und Mittel haben, gehört, wie wir sahen, als die dritte noch die **Mimik**, oder die Kunst, durch Stellungen, Bewegungen und Gebärden das innere Leben oder Gefühl, Erwägung und Handlung auszudrücken. Ihr Name, von μιμεῖσθαι, deutet, daß sie vor Allen die **nachahmende**, daß ihr Werk ein wahrer μῖμος ist.

2. Sie hat zu ihrer Verfügung den ganzen menschlichen Organismus, seine Gestalt, die Bildung seiner Glieder und ihres Verhältnisses oder Rhythmus, besonders seines Antlitzes, seine Stellung und Haltung, nicht nur in Bewegung, sondern auch in Ruhe; denn auch ohne Bewegung wird durch Stille und Schweigen Natur und Art des besondern Menschen, seiner Gesinnungen, seines Charakters, seiner Stimmung und Erwägung ausgedrückt. Eine geübte

mimische Künstlerin wird z. B. die Niobe, die Phädra schon durch ihre stumme Erscheinung in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit offenbaren.

3. Dazu kommen dann die Bewegungen der Glieder von dem einfachen Gange bis zu der erregten Entfaltung der Hände wie der Füße, von der ἐμμέλεια, dem ruhigen Tanze, bis zur begeisterten ὄρχησις der Mänaden; endlich Mienen und Gebärden in großer Mannigfaltigkeit des Gebärdenspieles, welche durch sich und mit Beiziehung der übrigen Glieder, besonders der Hände und Finger, sich bis zur Darstellung der Begriffe, der Gedanken, bis zur Gebärdensprache gestalten kann.

4. Das Alles aber ist ein rein ästhetischer Stoff; denn in Allem, was der menschliche Organismus ist und entfaltet, ist unmittelbarer Ausdruck des Menschen, seines Geistes, seines Gefühles, die Abspiegelung des Innern in der äußern Gestalt; und durch weise Benutzung des Künstlers kann es darum zum wahren Kunstwerke, welches erhebt und erschüttert, gestaltet werden.

5. Die einzelnen Stellungen, Bewegungen, Mienen und Gebärden bilden hierbei die Einheiten, welche den Tönen in der Musik, den Theilen der Rede entsprechen. Wie Töne und Redetheile sich nach und aus einander entfalten, bilden sich entsprechend den Tongruppen und Worten oder Wortverbindungen mimische Reihen, die in sich und in ihrer Verbindung durch verschiedene Zeitdauer oder Rhythmus und durch verschiedenen Ausdruck, gleichsam den mimischen Accent oder die Eurhythmie zu größern Ganzen vereinigt werden, aus denen dann, entsprechend der Melodie und der Rede, die reichen mimischen Entfaltungen als Ausdrücke zu-

sammenhängender und reicher Gefühle mit innerer Nothwendigkeit hervorgehen.

6. Die Leistungen der Mimik sind von der äußern Natur fern liegend; sie kann gleich der Tonkunst nur den Eindruck derselben auf das Gemüth durch Bewegung und Gebärde wiedergeben. Dagegen verkehrt sie auf das Engste mit dem Gemüthe selbst, und kann mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln alle Empfindungen der Freude und der Lust, der Trauer und des Schmerzes in wunderbarer Kraft darstellen; bis zur höchsten Lust erfreuen und bis zu Thränen rühren; sie kann ebenso das Geschehene in Erzählung, wie das Geschehende im Drama ausdrücken. Insofern ist schon ein jeder Verkehr von Taubstummen eine Art von fortwährendem mimischen Drama.

Wie jede selbstständige Kunst wirkt die Mimik zunächst auf sich beschränkt, und durch ihre eigenen Mittel. Gleich dem Tonkünstler und dem Dichter kann der Mime Gefühle und Stimmungen darstellen; er kann, wie der Dichter, sich in Erzählung ausbreiten, und auch ohne Worte durch die blose Kraft der Gebärden, Stellungen und Bewegungen durch sie bewegen und erschüttern; wie der Taubstumme in dem Schauspiel des Abt L'épée, und die Stumme von Portici in der gleichnamigen Oper. Er kann endlich in Verbindung mit andern Mimen die Erzählung mit dem Dialoge verbinden. Seine Kunst entfaltet demnach gleich den beiden andern einen dreifachen: lyrischen, epischen und dramatischen Charakter.

7. Indeß, obwohl auf sich beschränkt und zunächst durch sich wirkend, wird sie doch, gleich der Poesie, die Tonkunst als ihre Gehülfin beiziehen, um ihren Leistungen größere

Sicherheit und Wirksamkeit zu gewähren; oder sich selbst der Poesie und dem Gesange zur vollen und reichen Darstellung ihrer Erzeugnisse beigesellen.

8. Parallel der Lyrik auf dem Gebiete der Poesie und Tonkunst erscheint die Mimik zunächst als Tanz (ὄρχησις, ὀρχηστικὴ τέχνη) in gewöhnlicher Weise, oder durch äußere Mittel beim Eislauf oder Seiltanz die Last der Gliedmaßen befreiend, und den Körper in elastischem Schwunge zur höchst harmonischen Bewegung entfaltend; endlich die Kraft und Schnelligkeit der Pferde mit der Gewandtheit des menschlichen Leibes verbindend in der gymnastischen Reitkunst. Durch jede dieser mimischen Leistungen werden Stimmungen und Gefühle, besonders die der Freude, der Lust, des Muthes, in großer Mannigfaltigkeit ausgedrückt, und die Offenbarung eines innern Lebens des Gemüthes ist um so reicher und ergreifender, je mehr ihnen die Anmuth der Gestalt, die Harmonie der Bewegungen, der geistige Ausdruck in Miene und Gebärde zu Hülfe kommt. Vorzüglich ist es der nationale Tanz, in welchem Lust und Trauer, Verlangen und Abneigung in besonderer, dem Charakter der einzelnen Völker entsprechender Weise ausgedrückt wird. Die Romaika der Griechen; der Saltorello der Italiener; der Fandango der Spanier, ebenso wie der deutsche Walzer und die französischen, englischen, slavischen Tanzweisen enthüllen die Gefühlsweisen dieser Völker in vollkommen klarer und ursprünglicher Entfaltung.

9. Doch schon der nationale Tanz, obwohl seiner Natur nach der Lyrik entsprechend, entfaltet in seiner Form einen episch-dramatischen Charakter. So drückt der italienische wie der spanische das Sichsuchen der Geschlechter aus.

Sie streben in fröhlicher Lust zu einander, weichen sich aus, und kommen endlich zur Vereinigung. Die französische Menuette hat keinen andern Sinn, nur daß ihr die genau abgemessene Förmlichkeit und Zierlichkeit beigegeben ist, welcher das flüchtige französische Wesen unterworfen ist. In weiterer Entwicklung wird er sich als Ballet und Pantomime rein dramatisch ausbilden: das Ballet ist die Darstellung eines Geschehenden durch eine Verbindung von Tänzern; die Pantomime ist Darstellung einer Handlung durch mimischen Dialog.

10. Wie aber in diesen Fällen die Mimik als das Vorherrschende die Tonkunst zu Hülfe nimmt, gewährt sie in andern sich selbst der Rede und besonders der Poesie zur Unterstützung ihrer Wirkungen, sey es, daß es einen ungebundenen Vortrag auf der Rednerbühne, auf der Kanzel; sey es, daß es einen poetischen gilt.

Die Alten begriffen die mimischen Leistungen bei solchen Vorträgen unter dem Namen Action und Declamation, und achteten mit solcher Sorgfalt auf das durch sie Gebotene, daß besondere, das Einzelne umfassende Vorübungen so wenig für unnütz gehalten wurden, als Vorkehrungen, welche das Ausschreiten, das Uebermaaß selbst in Erhebung und Intonirung der Stimme abzuwenden berechnet waren. Cajus Gracchus hielt, wenn er vor dem Volke sprach, einen der Sprache und zugleich des Flötenspieles kundigen Diener in der Nähe, der, wenn den Redner das Feuer des Vortrags über das Maaß führte, durch Angabe des rechten Tones ihn warnend und andeutend in dasselbe zurückführte.

11. Als die vorzüglichste Leistung der Mimik stellt sich

auf diesem Gebiete die dramaturgische hervor, indem der mimische Künstler als Dramaturg sich des poetischen Werkes bemächtigt, um das, was der Dichter in Worten dargestellt hat, nicht nur vorzutragen, sondern übergehend in die dargestellte Person, selbst vor unsern Augen sich entfalten und geschehen zu lassen, was die Handlung mit sich führt, in einer Weise, daß wir, aller Täuschung des Ortes und der Umgebung vergessend, Zeugen der Handlung zu seyn glauben, und mit dem Handelnden leiden und uns freuen, in die Begebenheit hineingerissen, von ihr erhoben oder erschüttert werden. Die Mimik erscheint hier in höchster Energie und in bedeutsamster Wirkung.

12. Ebenso gewährt sie sich der verbundenen Tonkunst und Poesie im dramatischen Tonwerke zur Darstellung, und trägt nicht wenig bei, um das von dem Tonsetzer lebendig und voll entfaltete Werk der Poesie den Sinnen, wie dem Gemüthe näher zu bringen, und in seiner Wirkung vollständig zu machen.

13. Die Mimik verkehrt sofort durch ihre eigenen Mittel und durch diese enge Verbindung mit Tonkunst und Poesie mit Allem, was auf dem Gebiete des Schönen durch menschlichen Organismus sich darstellen läßt, und ist gleich den andern Künsten in Besitz der Mittel, gemäß den verschiedenen Zeiten und Völkern, das einem Jeden Zuständige in ihren Leistungen zu entfalten.

14. Indeß, da sie an den Augenblick gebunden ist, und ihre Werke vergänglich sind, werden wir allein durch Nachrichten und hie und da durch Abbildungen von dem, was sie vermocht hat, in Kenntniß gesetzt. Sie fand sich in vielfältiger Weise bei den Aegyptiern, wie die Denkmäler ihrer

Skulptur und Malerei zeigen; bei den Hebräern, und lebt noch jetzt im ganzen Orient, um so bedeutsamer, je reger dort die Gefühle und je stärker das Bestreben ist, das innere Leben des Gemüthes durch Bewegung der Gestalt und durch Gebärden zu entfalten.

Doch ward sie bei jenen Völkern durch das ihnen einwohnende Gefühl männlicher Würde und Feierlichkeit in engeren Schranken gehalten, und ist einer gewissen Berufsart, wie den Derwischen der Moslemin, oder als Reiz der Sinne den Bajaderen überlassen.

15. Zu ihrer vollen Ausbildung aber gelangte sie bei den Griechen, und erscheint dort von der *ἐμμέλεια*, der einfachen Bewegung und Stellung, bis zum übermüthigen und kühnen *κόρδαξ* in den mannigfaltigsten Tanzformen, die noch nach den Volksstämmen verschieden waren, und in Verbindung mit dem Kultus einzelner Götter Tanzweisen entfalteten, welche durch Umfang und Mannigfaltigkeit, wie durch charakteristische Bedeutsamkeit dem Wesen des Gottes, der sinnigen Natur des Apollon, der tieferregenden Begeistrung des Bacchus entsprechend waren. Daran schließen sich die verschiedenen Weisen des Chortanzes, von dem einfachen Wechsel in Bewegung und Stellung bis zur enthusiastischen bei Darstellung des Dithyrambus.

16. An ihn reiht sich der eigentlich dramatische Tanz im Nomos, und das mimische Drama in der Pantomime. Der Nomos zeigt den Tänzer, welcher z. B. die Begebenheit, die That eines Gottes darstellt, in Verbindung mit einem Chor, welcher die einzelnen Momente derselben begleitet. So wurde im pythischen Nomos der Kampf des Apollo mit dem Drachen Pytho ausgeführt, und in ihm waren die einzelnen

Theile durch besondre Namen, wie „Hervorruf“, „Kampf“, „Geknirsch“ des besiegten Ungeheuers; „Siegestanz“ unterschieden. Die Pantomime fand erst unter den Römern, doch von griechischen Künstlern ihre volle Ausbildung. Ganze Tragödien wurden mimisch dargestellt, d. i. der in den Dialogen enthaltene Theil. Die lyrischen Gesänge blieben dabei dem Chore zum Vortrage überlassen.

17. Mit nicht geringerer Sorgfalt wurde Aktion und Vortrag poetischer und ungebundener Rede gepflegt. Redner wie Sprecher, Flötenspieler wie Zitherspieler wetteiferten in der Beachtung des hier Geziemenden. Besondere Pflege fand die Kunst des oratorischen Vortrags durch die Rhapsoden, welche auf eigenen Gerüsten und in besondern Schulen die Homerischen Gesänge und andre epische, selbst elegische Dichtungen in einer dem Recitativ nahen Weise und mit einer Bewegung des Gemüthes vortrugen, von welcher die Zuhörer gleich ihnen ergriffen wurden. Selbst in die gewöhnlichen Bewegungen, Haltungen und Stellungen des Lebens drang die Beachtung des mimisch Geziemenden, und der Knabe wie der Jüngling wurden gelehrt, in Miene wie in Haltung, in Ruhe und im Gange das Bild sittlichen Anstandes rein darzustellen, sowohl im gewöhnlichen Verkehre, als in den öffentlichen Spielen, wo eine zahlreiche Jugend entkleidet zu den verschiedenen Gattungen des Wettkampfes in den Kreis jeder Festversammlung trat.

18. Zur höchsten Blüthe gedieh die dramatische Aktion; und die attische Bühne in ihrer schönsten Zeit sah eine Reihe von dramaturgischen Künstlern, welche durch wahre und ergreifende Darstellung komischer und tragischer Rollen den höchsten Ruhm erlangten. Die Mimik erschien also gleich den übrigen

Künsten dem hellenischen Leben in allen Verhältnissen gleichsam eingewebt; und als ihr höchstes Ziel ward erkannt: in einem Jeden durch das, was er in und an sich zeigte, wie er sich nahm und was er durch Haltung und Bewegung ausdrückte, das Bild des Besonnenen und Edlen, des Wahren, in der Form als das sinnlich= und sittlich=Schöne rein hervortreten zu lassen. Der Mimus des Lebens hatte insofern einen tieferen Sinn, als man dem Ausdrucke gewöhnlich beilegt.

19. Bei den Römern wurde Tanz und Gesang der Würde widerstrebend gehalten; doch waren gewisse heilige Tänze, wie die der Salier, und zumal die Chorreigen und feierlichen Aufzüge zugelassen. Die dramatische Mimik als Pantomime, und die Dramaturgie standen in höchstem Ansehen, und die berühmteren Künstler der komischen und tragischen Bühne besiegten die Mißachtung, mit der im Uebrigen ihr Geschäft belegt war. Die Pantomimen erlangten unter den Cäsaren sogar öffentliche Bedeutsamkeit.

20. Die nachrömischen Völker bewahrten den Keim eigner mimischen Leistungen in den nationalen Tänzen, unter welchen der von Tacitus geschilderte Waffentanz der Germanen der berühmteste wie der bedeutendste war. Das Christenthum brachte in der Entfaltung einer reichen und bedeutsam zergliederten Liturgie und selbst in der dramatischen Darstellung der Leiden des Heilandes die erste Form der dramatischen Mimik zu ihnen; dem seit dem vierzehnten Jahrhundert in Italien außer der Dramaturgie Ballet und das mimische Drama sich gesellten. In diesem hat sich besonders als Pantomime ein komisches ausgebildet mit dem stehenden Charakter des Arlecchino, der Colombina, des Pantalone, Piero und den übrigen stereotyp gewordenen Figuren. Die

Fabel hat überall denselben Grund: die List des Arlecchino und der Colombina; das Widerstreben des alten Vaters der Jungfrau, der ihr einen bejahrten Bräutigam bestimmt hat, und die verkehrten Dienstleistungen eines ungeschickten Dieners. Das Ganze wird diesem engen und ärmlichen Kreise durch feenhafte Erfindung und Wirkung entrückt und in das Gebiet phantastischer Dichtung gehoben.

21. Die moderne Mimik hat zwar manche gesunden Theile; die nationalen Tänze z. B. haben unter den Völkern ihren Charakter rein erhalten, und mehrere Theater leisten auf dem Gebiete des dramaturgischen, auch des mimischen Drama Auszeichnendes. Dagegen wird der Tanz der sogenannten guten Gesellschaft nicht selten durch Uebertreibung und Regellosigkeit zur Karikatur; die Aktion bei öffentlichen Vorträgen, die Deklamation ist meist versäumt, und zumal das Ballet in die übertriebenste Manier ausgeartet, nicht ohne Schuld des sogenannten Publikums, welches um so mehr Beifall klatscht, je kecker die Sprünge, je verrenkter die Stellung, je gespreizter die Beine, je enger geschnürt die Hüfte, je wulstiger die Röcke sind; so daß auch die große Anmuth und Geschmeidigkeit der größten Künstlerinnen des Faches so vieles Mißgeschick nur zum Theile besiegen kann. Daß man dieses gering anschlägt; seine Erwähnung in einer Aesthetik kaum für gerechtfertigt hält, ist ein Zeichen, wie abgewendet man auf diesem Gebiete vom Schönen, und wie gleichgiltig gegen seine Zurückführung ist.

Die Mimik wird erst dann eine Zukunft haben, wenn sie in Verbindung mit Tonkunst und Poesie einen gestaltenden Einfluß auf Ordnung und Sitten des Lebens gewinnen wird, welcher diesen drei Künsten nur durch innere Verbin-

dung und vereinigte Wirkung in höherem Maaße zu Theil werden kann — wenn sie in der ihren Mitteln und ihrer Aufgabe entsprechenden Bedeutung gefaßt; wenn ihr durch gehörige Beachtung des mimisch Geziemenden in der Erziehung eine feste Grundlage gegeben, und für die Uebung der eigentlich mimischen Kunst, namentlich der dramaturgischen und der Bildung für sie wie für die andern Künste die nöthige Vorkehrung mit Einsicht getroffen, und mit Beharrlichkeit durchgeführt wird.

§. 21.

Die Architektur.

1. Wenn die drei bisher erläuterten Künste zu ihrer Darstellung sich eines flüssigen, wechselnden Stoffes bedienten, und darum das Werk vor uns in der Zeit ausbreiteten, so sind die drei andern an den Augenblick gebunden und genöthigt, das Schöne in dem Momente darzustellen, wo es sich am höchsten und bedeutsamsten entfaltet hat, und es in diesem festzuhalten.

2. Sie verkehren allein mit festen, bewegungslosen und unbelebten Stoffen, mit unorganischen oder solchen, die der unorganischen Natur zurückgegeben worden sind; haben aber die Bestimmung, diese durch Darstellung des Wahren in reinerer Form zu beleben, und auch ihrerseits durch Durchdringung von beiden das Gute zu gestalten.

3. Stoffe und Mittel, als ihr Material, sind deßhalb für sie von geringerer Bedeutung, als Ton, Wort und Gebärde für die drei andern. Zwar die edleren und feineren Arten von Metallen, Steinen, Holz, feinen Farben, finden

eine größere Werthschätzung, besonders bei Werken, welche schon durch ihr Material sich zu empfehlen bestimmt sind. Im Grunde jedoch ist diesen Künsten jeder Stoff recht, der sich ihren Darstellungen fügt, und Unterschiede treten nur in so weit ein, als er für dieselben geschmeidiger und feiner sich erweist, wie z. B. der Thon für den Plastiker. Im Ganzen aber wird ein überlegener Künstler den untergeordneten Stoff besser zu behandeln und edler zu gestalten wissen, als ein weniger ausgezeichneter den feinsten und seltensten.

4. Die Architektur steht in der Reihe dieser Künste voran, weil sie, gleich der Tonkunst, nur die allgemeinen Formen bildet, in welchen die Natur das Schöne, das auch als Bedeutsames, Erhabenes oder Würdevolles sich zeigt, zu entfalten hat; wie die Tonkunst durch den Gang und die Verbindung der Töne, Tongruppen oder Tonfolgen und die Beachtung ihrer Ausdehnung zu ihren Verhältnissen wirkt: so die Architektur durch Wahl und Verbindung einzelner Flächen ihrer Ausdehnung, ihrer Verbindungen und ihrer Verhältnisse; das Rhythmische und Harmonische der Zeit in der Tonkunst kehrt hier als Rhythmus und Harmonie im Raume wieder, und so ist auch der Architektur ebensowenig als der Tonkunst gegeben, mit bestimmten Begriffen, Handlungen und Thaten zu verkehren. Beide Künste, Architektur wie Tonkunst, wirken darum nur im Allgemeinen, diese durch das Sichtbare, jene durch das Hörbare zur Erhebung der Gefühle und Vorstellungen des Großen, Erhabenen, Ernsten oder Heiteren. Es ist die Stimmung des Gemüthes, seine Erregung, als die Quelle der Erwägungen, an welche sie sich in ähnlicher Weise mit innerer Gleichmäßigkeit wenden.

5. Die Architektur hat für ihre Zwecke die Natur und

die Werke derselben sich gegenüber. Die großen Massen der Gebirgswände und die auf einander gelagerten Schichten der Gesteine sind wie Versuche zu großartiger Mauerbildung, und die kyklopischen oder pelasgischen Mauern in ihrer einfachsten Form sind eine Art von Nachbildung solcher aufgeschichteten und wenig geordneten Steinmassen. Die Pyramide dazu, das älteste menschliche Gebäude, ist eine Art von terrassirtem Berge; dazu die Grotten, so tief, so erhaben, und die größten nicht ohne Pfeiler und Säulen, die aus Stalaktiten gebildet sind. Auch sie bieten sich der Baukunst als Vorbildungen ihrer Werke dar, und die ägyptische ist aus der Grottenbildung hervorgegangen. Endlich der Wald und seine hochstämmigen Tannen, Buchen, die, in einzelnen Reihen aufgestellt, sich als natürliche Säulen zeigen, deren Schafte, in die Kronen ausgebreitet, als Vorbilder der architektonischen Säulen mit Basis, Schaft und reichem Blätterschmucke um die Kapitäler konnten betrachtet werden. Besonders erinnert die Säulenstellung und die Bildung der schlanken Pfeiler in dem deutschen Dome, mit den Verzweigungen ihrer Gewölbe, an die Reihen hochstämmiger Bäume, die ihre Aeste in ähnlicher Weise zu einem Dache verflechten.

6. Hier zeigt sich überall Vorbau und Vorbildung der Natur; nicht als ob die Baukunst darauf ausgegangen wäre, dieses der Natur ohne Weiteres nachzumachen, sondern es sind Analogien, durch welche das Bestreben, das Aehnliche zu bilden, und die Ideen des Einzelnen, die Möglichkeit, das Erhabene, Große durch Vereinigung der Massen zu gestalten, angeregt und genährt wurde.

7. Auf diesem Standpunkte erscheint uns Baukunst als etwas Weites, das Verschiedenartigste Umfassendes. Denn

Bauen ist Ordnen, Zusammenfügen, in Uebereinstimmung Bringen, welches an äußerlich gegebenen Stoffen und Massen vollzogen wird.

8. Sie erscheint zunächst als Feld- und Gartenbau, bestimmt, der sprossenden und blühenden Natur gleichsam die Pfade zu ebnen; als Feldbau ihre Erzeugnisse, als Gartenbau ihre Mannigfaltigkeit zu mehren und durch Beiziehung von Thälern, von Felsen und ganzen Gegenden, das Zerstreute oder Gesonderte in harmonische Zusammenstimmung zu bringen. Der Gartenbau, vorzüglich in seinen größten Werken, den Parkanlagen, ist darum von Einigen als eine besondere schöne Kunst behandelt und den übrigen beigezählt worden, während man den Feldbau, als vor Allen an das Nützliche gewiesen, zu den niedern Gewerben gezählt hat. Doch auch hier kann sich das Schöne mit dem Nützlichen verbinden, d. i. das Nützliche als schön darstellen; und eine wohlgeordnete, wohlgepflegte Flur mit ihrer verschiedenen Kultur und Anpflanzung kann so gut wie eine Verbindung von Wiesen, Waldungen und Höhen sich als ein edles Kunstwerk darstellen, zumal eine strenge Scheidung der Stoffe zwischen Garten und Park, Feld und Flur nicht möglich ist; Feldfluren im Park so gut, wie Baumgruppen und Höhen in der Flur bedingt sind.

9. Eben so erscheint sie als Fluß-, Kanal-, Hafen- und Straßenbau, auch hier bemüht, durch Zusammenordnung großer Massen mit dem Nützlichen das Schöne darzustellen. Deßgleichen als Bau der Geräthe, Maschinen, Instrumente, Schiffe u. dergl. Die Geschäfte vieler besondern Gewerbe, welche Herstellung von Geräthen zum Zwecke haben, werden hier eben so wie die Arbeit des Maurers und des Zimme-

rers als Mittel für jene Leistungen, diese selbst aber als besondere Formen einer großen und mannigfachen, ordnenden und bildenden Kunst zu betrachten seyn.

10. Abgesehen also von Flur- und Gartenbau ist alle Gestaltung unorganischer Massen nach den Gesetzen, in welchen, wie wir später sehen werden, das Schöne sich offenbart, Theil der Baukunst, und ihre Wirkungen und Leistungen durchdringen deßhalb alle mechanischen Werke der Menschen auf das Mannigfaltigste und Bedeutsamste. In dem Handwerke wurzelnd, weil sie zunächst das Nützliche suchen, verkehren sie mit dem Schönen, und werden in dem Maaße zur Kunst, als sie beim Trachten nach dem Nützlichen zugleich das Schöne oder das Nützliche als schön darzustellen suchen.

11. Daneben aber müssen wir der Baukunst ein engeres, ihr besonders eigenes Gebiet anweisen, in welchem sie sich zur höhern Architektur gestalten kann, wie wir der Poesie neben der Prosa das Geschäft anwiesen, die Rede in besonderer Weise für ihre Zwecke zu gebrauchen.

12. Es kommt hierbei darauf an, für die Baukunst im engern und höhern Sinne Gegenstand oder Objekt und Prinzip bestimmt zu fassen und zu bezeichnen.

Als ihr Objekt stellt sich sofort die Wohnung dar: *οἶκος*, aedes, Haus, im weitesten Sinne genommen, als berga; d. h. was da berget oder birgt, in welcher Weise sich das Wort in dem italienischen alberga (auberge) und unserer „Herberge“ erhalten hat. Haus demnach, als Gegenstand der Architektur im engern Sinne, ist jedes aus festen Massen gebildete Werk, was da bergen, aufbewahren oder schirmen kann.

13. Da hiezu die Griechen vorzüglich des Holzes und des Zimmerns: τεκταίνειν, des Zimmerers: τέκτων sich bedienen, so heißt der Meister dieses Baues ἀρχιτέκτων, lateinisch architectus, also der Hauptzimmerer; wie architrabes der Hauptbalken. Zimmern und Mauern sind die Hauptthätigkeiten, und die des Zimmerers wurde ursprünglich als die vorherrschende angesehen. Davon architectura, ἀρχιτεκτονικὴ τέχνη. Nur die deutsche Sprache hat in „Baukunst", „Bau" und „Gebäude" eigene, der Sache vollkommen entsprechende Bezeichnungen neben den alten aufzuweisen.

14. Ist nun das Haus als Berga zu fassen, so muß es mit Bezug auf Schutz gegen Witterung, Gefahren und Feinde, mit Rücksicht auf die Bedürfnisse der Bewohner, ihre Verrichtungen und ihre Bequemlichkeiten ausgeführt werden.

Damit werden wir auf das Prinzip der Architektur geführt. Was jenem mehrfachen Zwecke, der sich in dem allgemeinen Begriffe des Bergens ausspricht, gemäß ist, das ist ihr geboten, oder es ist construktiv nothwendig; ihre Wahrheit ist ihre Zweckmäßigkeit; denn was aus der Idee jenes Bedürfnisses hervorgeht und zu dessen Befriedigung beiträgt, ist die Offenbarung eines gewissen Wahren, das sich mit innerer Nothwendigkeit als ein bestimmter Begriff oder Inbegriff aus der innern Anschauung hervorbildet. Insofern dieses Zweckmäßige in reiner Form nach den hier waltenden Gesetzen sich entfaltet, ist es schön, und das in reiner Form dargestellte Zweckmäßige zugleich gut; wir haben damit den Begriff des schönen Gebäudes und die Beziehung der Architektur auf die drei Grundideen nachgewiesen.

15. Aus diesem Prinzipe muß alles Einzelne in der

Architektur als Folgerung hervorgehen, und auf dasselbe als ein Mannigfaltiges zu seiner Einheit zurückgeführt werden. Was aus ihm nicht folgt, oder auf dasselbe nicht zurückgeführt werden kann, ist der Architektur zufällig, ein Auswuchs oder unnützer Schmuck.

16. Es verhält sich damit vollkommen wie mit den organischen Gebilden. Auch jedes organische Gebilde ist die Darstellung des Zweckmäßigen; in jedem strebt die Natur nach einem Zwecke, nach einem τέλος; und Alles, was sie von innen heraus gestaltet, ist bestimmt, diesen Zweck zu erreichen und ihm zu dienen; in dem menschlichen Organismus z. B. bis auf die letzten und kleinsten Theile, bis auf das Haar und den Nagel heraus, so gut wie in jedem andern animalischen oder vegetabilischen Individuum.

17. Ist dieses der Fall, und muß, wie die Natur, insofern sie dieses Zweckmäßige in reiner Form erscheinen läßt, das Schöne bildet, und Alles außer dem Zweckmäßigen Stehende sich als Verwahrlosung oder Ungestalt zeigt, ebenso auf ihrem Gebiete die Architektur verfahren: so kann die Architektur nur als Kunst gehalten und verstanden werden, insofern sie sich dieses innern Zusammenhanges mit der organisch bildenden Natur bewußt wird, und sich den Gesetzen, die auch für sie daraus folgen, unterwirft.

18. Als nothwendige Theile des architektonischen Organismus, zunächst des Hauses, erscheinen die Mauern, die Decke und das Dach, die Stützen der Decke und des Daches, Pfeiler und Säulen; dazu bei Erhöhung oder Vertiefung des Baues: Treppen oder Stiegen, ferner Oeffnungen für Ein- und Ausgang, Thor und Thür; für Luft und Licht: die Fenster; für das Ausgehen des Rauches: Rauch-

fänge; und das Geschäft der hier waltenden Kunst besteht darin, dieses Alles in gehöriger Weise zu ordnen, und durch Findung des einem jeden Theile zukommenden Ortes und Umfanges, der ihm gebührenden Ausdehnung und Gestaltung und der Verbindung der einzelnen Theile ein in sich abgeschlossenes, vollständiges Ganzes, als die Einheit in dem Mannigfachen darzustellen.

19. Die Stoffe, deren die Architektur sich bedient, sind aus dem unorganischen Gebiete: Lehm, Thon, Kalk, zur Bildung von Ziegeln, Stukko, Estrich; dann Steine jeder Art, die gewöhnlichen wie die feinen und festen: Marmor, Granit, Porphyr; auch edlere Gesteine, besonders Achate, werden zur Verzierung wenigstens einzelner Theile prachtvoller Gebäude verwendet. Endlich werden Metalle: Eisen, Bronze, Silber und Gold; Bronze zur Herstellung ganzer Säulenreihen und ihres Gebälkes; das Eisen jetzt besonders in größerer Ausdehnung angewendet.

Dazu kommen vegetabilische Stoffe: Holz aller Art, von der Tanne und Eiche bis zur Ceder, und in neueren Zeiten die härteren Holzarten, besonders aus Brasilien. Auch Einiges aus dem animalischen Reiche dient ihrem Zwecke, wie z. B. die Knochen verschiedener Art, besonders das Elfenbein, selbst auch die Muscheln; endlich die aus den drei Reichen gezogenen Farben.

20. Gehen wir auf die Arten der Gebäude über, so stellt sich als Grundlage und gleichsam als Embryo der ganzen Architektur die Hütte dar, nicht die des Jägers, die oft einfach und nur aus Zweigen gebildet ist; nicht die des Hirten oder Nomaden — sie ist Zelt; sondern die des Ackerbauers, des Landmannes, welche umfaßt, was zu seinem

Haushalte nöthig ist; zunächst den Heerd: ἑστία, nicht nur für das Feuer und die Bereitung der Speisen, sondern seit höchstem Alterthume auch als heiliger Ort, um den die Götter standen, und auf welchem ihnen Opfer gebracht wurden. Um den Heerd lagert in seinem Schutze die Familie; daneben hat noch jetzt in Griechenland und andern asiatischen Ländern die Hütte Raum für die Pflugstiere und das andere Vieh, das zum Haushalte gehört; für die Erträgnisse der Aerndte und selbst die Spreu. Alles ist in bestimmten Abtheilungen, meist in dreien untergebracht und im Ganzen wohl geordnet.

In größerer Erweiterung und bequemerer Einrichtung und reicherer Ausstattung wird die Hütte zum Wohnhause des Wohlhabenden; und von diesem wird nach Umständen für die andern Bedürfnisse die Scheuer, der Schoppen (remise), der Stall und Keller ausgeschieden.

21. In weitester Ausdehnung und reichster Ausstattung gestaltet sich das Wohnhaus zum monumentalen Bauwerke: zum Palast. Der Name ist palatium, von mons Palatinus, wie capitolium von mons Capitolinus. Augustus bewohnte auf dem Palatinus ein Haus von mäßigem Umfange (aedes Palatinae Augusti). Nach ihm wohnten daselbst die folgenden Kaiser, welche die ihrer Größe und ihrer Prachtliebe entsprechenden Gebäude über die westliche Ausdehnung des palatinischen Berges bis an dessen südwestliche Spitze hin in höchstem Glanze und reichster Ausstattung entfalteten. Diese Palatinae aedes Caesarum haben Veranlassung gegeben, daß ähnliche fürstliche Häuser aedes Palatinae oder Palatia genannt wurden.

22. Neben den für einzelne Personen und Familien

bestimmten Gebäuden stehen in großer Mannigfaltigkeit und Fülle die für öffentlichen Gebrauch; zunächst für die Angelegenheiten der Gemeinde das Stadthaus, *πρυτάνειον*; andere für öffentliche Berathungen bestimmte Werke, ferner das Markthaus, *ἀγορανόμιον*, und die Gerichtshallen; dazu, was zur Aufbewahrung der Vorräthe der Gemeinde als Arsenale, Schatzhäuser u. dgl. bestimmt ist.

23. An diese werden wir Gebäude für Gewerbe und Industrie, für Ackerbau, Viehzucht, Stallungen, bis zu den Marställen; dann die Fabrikgebäude jeder Gattung und Art der vielgestaltigen Industrie und des Verkehres anreihen: Kaufhäuser, Börsen, Hallen für Korn und andere lagernde Vorräthe.

Neben die dem allgemeinen Zwecke des Staates und des Verkehres dienenden Gebäude stellen sich die zur Versorgung und Bewahrung besonderer Klassen von Individuen: Kasernen und Invalidenhäuser, Krankenhäuser, Gefängnisse, Burg und Stadt.

24. Eine eigene und bedeutende Gattung bilden die Gebäude für Erziehung und Wissenschaft; und zwar für leibliche Erziehung die Palästra, die Fecht- und Reitschulen; die für Genuß und Bedürfniß berechneten Thermen; dazu die für die geistige und den Unterricht: Erziehungshäuser, Häuser für Volksschulen, mittlere Schulen und Gymnasien, Universitäten, Akademien der Wissenschaften; und für ihre wissenschaftlichen Vorräthe, ihre Aufbewahrung oder Zubereitung: Kabinette und Gewächshäuser, chemische Laboratorien, anatomische Theater, Sternwarten und Bibliotheken.

Es folgen die für Künste und Kunstsammlungen bestimmten Gebäude: artistische Schulen und Kunstakademien;

Pinakotheken, Glyptotheken, Kunstkabinette geringeren Umfanges, und die Landsitze, welche für das Vergnügen und den Genuß der freien Natur berechnet sind.

25. Daran reihen sich die Gebäude für öffentliche Feste und Schaustellungen: Stadia, Hippodromen, Circus, Odea, Theater und Amphitheater; für Ehre und Erinnerung an Verstorbene: Ehrenpforten, Triumphbogen, Siegeshallen, Ehrenhallen; dann Grabstätten, gemeinsame sowohl, als einzelne Grabgebäude, bis zu den Mausoleen.

26. Den Gipfel der architektonischen Bestrebungen enthalten die den Göttern oder der Gottheit und ihrem Dienste bestimmten Gebäude; die abgeschlossenen Räume oder Haine: τεμένη, mit Altären, mit kleinen Tempeln: ναΐσκοι, sacella — und mit größeren: ναοί, templa, aedes sacrae; so wie in großer Mannigfaltigkeit und Ausdehnung die dem christlichen Kultus bestimmten Gebäude: die Krypten, die Baptisterien, die Kirchen, von der Kapelle bis zum Münster hinauf; und die den kirchlichen Gemeinschaften gewidmeten Wohnungen: Oratorien, Klöster, Abteien u. s. w.

Den Schluß machen die zum Schutze der Gesammtheit bestimmten Bauwerke: die Burgen und Stadtmauern mit ihren Thoren, Thürmen und Zinnen, welche den Ring der Burg oder Stadt als eine große Berga, als die eigentliche Alberga umschließen — welche die besondern Gebäude als Theile befaßt; und die Festungen mit ihren Casematten, Vorwerken und Basteien.

27. Liegt nun allen diesen als Zweck eine bestimmte Idee, ein Begriff, ein Bedürfniß zum Grunde, aus dessen Innerem und Inhalte das einem Jeden Geziemende abzuleiten und zu ordnen ist, so wird sich in Findung und Darstel-

lung des ihm Entsprechenden zumeist das Geniale und Schöpferische dieser in ihren Grundlagen so einfachen und in ihrer Entfaltung doch so reichen Kunst zeigen.

28. Es ist sofort klar, daß die Architektur mit allen diesen ihr obliegenden Leistungen das ganze besondere und öffentliche Leben der Familie und des Staates durchdringt, und gleichsam aus festen Stoffen und Massen ihr Kleid, ihr Schild und ihre Wehr bildet.

29. Man unterscheidet bei dieser fast unübersehbaren Menge von Gebäuden die gewöhnlichen Bauten, bei denen mehr auf den Nutzen gesehen wird, die jedoch in keiner Weise von den Gesetzen der Kunst sich entfernen sollen; und die höheren monumentalen, bei denen zugleich das Große, Erhabene, das Gemütherweckende in Betrachtung kommt, und über die Ausführung des Ganzen und des Einzelnen entscheidet.

30. Die Gebäude treten entweder einzeln auf, oder in Verbindung. Die einfachste ist die von dem Hofraume bedingte. Schon die alten *ἄνακτες* des Homer bewohnten eine Gruppe von Gebäuden, die den Hofraum umgab, den Eingang gegen die Straße, und das Hauptgebäude nach hinten im Grunde des Hofes habend.

In weiterer Ausbreitung verbinden sich mehrere Gebäude zu einem Orte, zunächst Dorf, das zum Flecken, wie der Flecken zur Stadt erwächst, je nachdem zum Landbau das Gewerbe gezogen, oder dieses vorherrschend ist. Die Städte selbst aber unterscheiden sich durch Bedeutsamkeit, Größe; auch architektonisch in das Unendliche.

31. Auch hier wird überall von einer bestimmten Idee ausgegangen, und das ihr Entsprechende, das Zweckmäßige,

wie vorher im Einzelnen, so hier im Ganzen, wird das Prinzip bilden, welches Anordnung und Gliederung, damit aber die Entfaltung des Wahren in der Form zum Schönen beherrscht.

So soll das Dorf mitten in der Flur und für den Akkerbau bequem; die Burg auf einer Höhe zum Schutze der Flur; die Stadt wo möglich an einem Flusse, als der Hauptschlagader der Gewerbe, liegen; überall aber auf Gesundheit, Licht, Wärme und wo möglich Fruchtbarkeit des Bodens gesehen werden.

Im Innern des Ortes und der Stadt werden die Straßen, unterbrochen durch Plätze oder fora, gemäß dem Zwecke der Stadt sich entfalten, nicht eben in geraden Linien, sondern, was Schönheit und Mannigfaltigkeit erhöht, in bedeutsamen Gruppen, welche besonders durch verschiedene Lage des Bodens, des Meeres, der Gewässer bedingt werden; so die Lage von Rom auf sieben Hügeln; die Lage von Venedig mit ihren großartigen Gestaltungen an den Lagunen; die Lage von London an einem mächtigen Aestuarium, das die Themse in sich aufnimmt.

In allen diesen Fällen wird die Baukunst das durch den Zweck Gebotene zu beachten, und nach ihm Lage, Ausdehnung und Verbindung der einzelnen Theile jeder Ortschaft zu ordnen bemüht seyn.

32. Wie aber andere Künste sich der Hülfe der verwandten bedienen, so braucht die Baukunst den Beistand der Skulptur und der Malerei. Sie ist zwar zunächst auf sich selbst angewiesen, und was sie von den beiden entlehnt, kann nur zu besonderer Art des Schmuckes und zur Ausführung im Einzelnen gebraucht werden; doch dient es zu diesem

Zwecke in mannigfaltiger Art und trägt bei, die Gestaltungen der Architektur angenehm, gefällig, reich und nach Umständen bedeutsam und großartig zu machen.

33. Sie braucht die Skulptur zunächst zur Ausführung von Blättern, Zweigen, Blumen, Kelchen; und schmückt mit diesen mehrere Glieder ihres Gebälkes und die Häupter ihrer Säulen. Sie braucht ferner Reliefe besonders für Metopen und Friese; sie braucht selbst ganze Statuen für Nischen und Giebel.

34. Von der Malerei aber entlehnt sie Farben, sey es, daß sie einzelne Glieder oder ganze Flächen damit überzieht; dem Farbenschmucke aber auch Wandgemälde der verschiedensten Formen und Arten beifügt.

35. Jene reichen Mittel, über welche sie gebietet, und die wichtige, vielfache Bestimmung der Architektur, welche wir nachgewiesen haben, geben ihr Gelegenheit, ihre Werke in größter Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit auszubreiten, und in ihnen den Charakter der Zeiten und der Völker eben so zu offenbaren, wie solches von der Tonkunst, Poesie und Mimik geschieht.

36. Hiebei hat sie ein dreifaches Prinzip der Konstruktion entfaltet:

Bei den Aegyptiern von den Grotten ausgehend, hat sie bei aller Mannigfaltigkeit im Einzelnen das Massenhafte und Grottenähnliche nicht abgelegt. — In Griechenland von dem Bau der Hütte ursprünglich als Holzbau, sich entwickelnd und das statische Prinzip desselben festhaltend, hat sie die gerade Linie gewahrt, in welcher die offenen Räume die Fenster, die Thüren und Thore und die Säulenweiten sich entfalten, und zu Folge von welcher sie durch den Ar-

chitraven bedeckt sind. Sie hat in diesem Architravenbau die mannigfaltigsten Formen der Häuser und der Tempel analog dem Charakter der einzelnen Stämme, dem Ernste der Dorer und dem gefälligen Wesen der Jonier entfaltet, diese aber zur äolischen Ueppigkeit der korinthischen Säule gesteigert.

Bei den Römern nahm sie den Bogen in ihre Construktionen auf, und verband die Bogenconstruktion mit der geradlinigen der griechischen Architektur zu den mannigfaltigsten Gestaltungen der römischen Baukunst.

In der Folge wurden im Wesentlichen dieselben Formen unter dem Namen der romanischen Archikektur oder des Bogenbaues wiederholt, bis im dreizehnten Jahrhundert sie die Bogen zu erheben und zu spitzen unternahm, und dadurch den christlich-germanischen Baustyl, dessen Mittelpunkt der Spitzbogen ist, entfaltete.

Was nachher sich entwickelt hat, ist ohne innere Nothwendigkeit und nur als Repristinirung oder Nachbildung und Mischung griechischer und römischer Formen zu betrachten.

§. 22.

Die bildende Kunst.

1. Die bildende Kunst, Bildnerei, Plastik, Skulptur, auch Bildhauerei genannt, ist die Kunst, aus weichen oder festen Massen Körper bestimmter Gestalt und Art zu bilden, vorzüglich animalische.

2. Sie bedient sich zu diesem Zwecke der mannigfaltigsten Stoffe; unorganischer, als: Thon, Gyps und andere Erdarten. Was sie hier verrichtet, ist πλάσσειν, fingere; und der Künstler ὁ πλάστης, fictor.

Das Werk trocknet dann einfach an der Sonne, und bleibt, wie es ist; oder es wird im Ofen gebrannt. Da solches vorzüglich mit dem Geschirre aus Thon: κέραμος, geschah, heißt diese Kunst die Kerameutik, die übrigens nicht nur ihr Geschirr mit Gestalten schmücken, sondern auch selbstständige Gestalten und Statuen liefern konnte.

Auch wird die von Thon gebildete Gestalt gebraucht, um abgeformt, dadurch aber für die Vervielfältigung oder für den Erzguß vorbereitet zu werden.

3. Sie braucht ferner Steine der mannigfaltigsten Art, mit Vorliebe die feineren und festeren, wie: Marmor, Granit, Porphyr; und die in dieser Art Arbeitenden sind λιθουργοί oder λιθοξόοι. Phidias selbst wird von Aristoteles ein σοφὸς λιθουργός genannt. Entsprechend sind die lateinischen Termini scalpere und sculpere, daher sculptura.

4. Auch die Halb-Edelsteine werden von der bildenden Kunst für die Darstellung ihrer Gestalten benützt, und da diese vorzüglich für Ringe dienten, δακτύλιοι λίθοι waren: so wird diese Kunst die Daktylioglyptik, die Steinschneidekunst, genannt.

5. Die bildende Kunst bedient sich ferner der Metalle, sowohl der einfachen, als der gemischten, vorzüglich der Bronze d. i. der Mischung von Kupfer und Messing, oder Kupfer und Zinn und Wismuth; auch Gold und Silber werden beigemischt. Diese Massen werden bearbeitet durch Treiben mit dem Hammer σφύρα, daher σφυρήλατα; oder durch Drehen vermittels des Drehrades: τόρνος, daher τορνευτική; oder die Metalle werden in eine zuvor geschnittene Form geschlagen, wie die Münzen: νόμισμα, νομισματική, Numis-

matik oder Münzkunde; endlich gegossen, nachdem vorher von dem weichen Modell die Form genommen worden ist. Dieses Verfahren heißt: χοάνειν, und die Kunst: χοανευτική, bei den Lateinern statuaria, welches Wort speciell von gegossenen Bildsäulen gebraucht wird.

6. Auch geschieht es, daß in das Holz oder Metall eingegraben oder es in feinen Linien geritzt wird, wodurch die Bearbeitung des Metalles zugleich Grundlage für Holzschnitt- und Kupferstichkunst bildet: χαλκογραφία, ξυλογραφία.

7. Ihre Gestalten arbeitet sie entweder voll und ganz heraus; sie sind dann ἀγάλματα, ἀνδριάντες, statuae, Bildsäulen oder Standbilder, und wo nur das Haupt gebildet wird, Büsten.

Ferner bearbeitet sie dieselben aus der Fläche heraus, so daß sie mit derselben noch zusammenhängen. Sie sind dann ἔκτυπα oder ἀνάγλυφα, und in so fern ist die Kunst: γλυπτική. Sind die Gestalten hoch ausgearbeitet, daß sie mit der Fläche nur wenig oder nur theilweise zusammenhängen, so wird das Relief, alto rilievo, haut relief; wenn halb, wird es mezzo rilievo, wenn flacher gehalten, wird es basso rilievo, bas relief genannt. Auch Kamöen, auswärts gearbeitete Edelsteine und Münzen, gehören in diese Klasse.

Ferner gräbt sie die Gestalten in die Fläche ein; sie sind dann ἔντυπα, ἔγγλυφα; die so, d. h. einwärts geschnittenen edlen Steine werden intagli genannt.

8. Gehen wir auf das Verfahren und Gebiet der bildenden Kunst ein, insofern ihr durch ihre Bestimmung: zu bilden, die Darstellung der sichtbaren und greifbaren Form der Gegenstände zugewiesen ist: so liegt ihr ob, da auf ih-

rem Gebiete das Wahre die den sichtbaren und greifbaren Gegenständen zu Grunde liegende Idee ist, diese in reiner und vollendeter Form darzustellen, und dadurch das Gute zu leisten. Bloß an die reine Form gewiesen, ist sie zugleich die einfachste und die innerlich wahrste der Künste der zweiten Trias; sie ist von ihnen die ernsteste und männlichste, zugleich die besonnenste und weiseste, welche Alles, nicht zur Enthüllung der Form Gehörige, verschmäht, aber zugleich die größte Einsicht voraussetzt und fordert, damit der Gedanke als der Kern des Wahren in jeder Hinsicht gesund, kräftig und untadelhaft erscheine. Es steht ihr Nichts zu Gebote, um durch irgend einen Schein oder eine Täuschung das Mangelhafte, sey es des Gedankens oder der Ausführung, zu verhüllen; selbst die Perspektive hat für sie keine Bedeutung, und auch die feinste Hülle der Haut, die der Farbe, beachtet sie nicht; es ist ihren Werken an sich gleichgiltig, ob sie die Schwärze des Basaltes, oder die Weiße des Marmors zeigen; wenigstens untergeordnet ist dieses, und das Leben der Gestalt muß allein durch reine und warme Behandlung der Form gewonnen werden.

9. Bei ihren Verrichtungen steht sie mit der unorganischen Natur nur in geringem Verkehr, so weit es gilt, Geräthe, Gebäude, nach Umständen Berge anzudeuten oder in ihre Werke aufzunehmen. Diese werden dann nur als Nebensachen, als Accessoria behandelt.

Mannigfaltiger ist schon ihr Verkehr mit der vegetabilischen Natur; den Schmuck der Blätter, der Pflanzen, der Blüthen und Blumen bildet sie in mannigfacher Weise, besonders bei den Arbeiten aus edleren Metallen, und es haben sich auch aus dem Alterthume eine nicht unbeträchtliche An-

zahl von Werken dieser Art, vorzüglich Kränze erhalten, die auf das Schönste mit Blüthen und Blumenschmuck geziert, und in anderer Weise kunstreich ausgeführt sind. Im Alterthume hatte man auch größere Gewächse plastisch ausgeführt, z. B. einen Palmbaum zu Delphi aus Silber mit goldenen Aepfeln, ein Weihgeschenk der Corinthier.

10. Ob die bildende Kunst darauf ausgehen soll, die Landschaft aufzunehmen, ist gefragt worden. Die Alten begnügten sich, das Landschaftliche durch einzelne Bäume, Felsen oder Quellen anzudeuten; auch nahmen sie die Götter zu Hülfe, durch welche das Landschaftliche bezeichnet wurde: Flußgötter, Najaden, Berggötter ꝛc. Die Neuern haben versucht, mit Beiziehung der Perspektive Landschaften plastisch darzustellen, und auf einem Grunde von verschiedenen Tiefen Reliefe von mannigfacher Erhöhung zu vereinigen. Indeß dieses geht auf Täuschung aus, welche der Plastik fern liegt; es ist ein malerisches Prinzip, welches hier in ungehöriger Weise zur Anwendung gekommen ist.

11. Auf das Innigste jedoch und Mannigfaltigste hängt die bildende Kunst mit dem Reiche der lebendigen Gestalten zusammen, und sie hat die Geschlechter der Thiere schon im Alterthume mit großer Vortrefflichkeit zu bilden gewußt, wie viele Bilder von Pferden, Löwen und Thieren anderer Art zeigen, welche sich in großer Anzahl vorzüglich in dem Saale des Vatikans befinden, welcher die in Marmor ausgeführten Gestalten der Thiere jener reichen Kunstsammlung vereinigt zeigt; hier hat man Gelegenheit wahrzunehmen, mit welch tiefem Sinne für Natur und Charakter die bildende Kunst Gestalt und Leben der Thiere aufzufassen und darzustellen gewußt hat.

12. Aber ihr Hauptgegenstand und höchster Vorwurf bleibt die Bildung des menschlichen Leibes in den verschiedenen Geschlechtern, Lebensaltern und Vorkommnissen. Sie behandelt aber den Leib als die reinste Offenbarung der Ideen in dem Sichtbaren und als den Träger derselben, durch welchen die ganze Fülle des idealen Lebens: das Große, Erhabene, Anmuthige, Gefällige in der reichsten und vielfältigsten Weise sich abspiegelt. Ist aber die Form eine vollkommene, lautere, so wird sie, insofern in ihr die Schönheit sich darstellt, zugleich der Ausdruck der sittlichen Schöne seyn, und in dieser, wie in ihrem reinen Elemente, ruhen.

13. Sie bildet diese Gestalten in der bedingten Weise, die sie in den einzelnen Individuen annehmen, oder unbedingt nach der Idee der Schönheit, welche dem Künstler vorschwebt, da, wo ihm obliegt, das Ueberirdische, die Bilder der Götter und überhaupt der höhern Wesen in bestimmter Individualität auszuführen; die höchste männliche oder weibliche Würde in den Charakteren des Zeus und der Hera; oder der tiefsten und idealsten Mütterlichkeit in der Demeter; der reinen und durch edle Uebungen gebildeten Jugendlichkeit im Hermes, oder die mit höchstem Muthe und der größten geistigen Fülle verbundene Jugendschönheit des Helden in Achilles; oder in Odysseus die sinnige Klugheit in Verbindung mit heroischer Kraft darzustellen. Auf diesem idealen Gebiete ist es, wo die bildende Kunst ihr Höchstes leistet und ihren größten Triumph feiert.

14. Dadurch verkehrt sie mit dem Innern des Gemüthes, mit seinen Empfindungen und Gesinnungen, insofern diese in der Gestalt sich abspiegeln; mit den Handlungen und Thaten der Menschen, insofern sie durch die Gliedmassen

geschehen und in *einer* Gestalt oder in der Folge und Verbindung mehrerer Gestalten können dargestellt und gleichsam vor unsere Augen gebracht werden.

15. Sie wird aber die Gestalten in jedem Zustande — der Ruhe, der Bewegung — darstellen; in der Ruhe vorzüglich das Bildniß, welches bestimmt ist, sich eben nur selbst in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zu zeigen, und so die Statuen sämmtlicher Götter, wo es zunächst gilt, sie als Gegenstände der Verehrung zu zeigen. Jede von ihnen wird durch sich selbst ihren Charakter und ihre Bedeutung enthüllen. Doch werden ihnen zur näheren Bezeichnung, oder aus Rücksicht auf die Ueberlieferung, noch einzelne Symbole beigegeben.

Ihre Gestalten erscheinen aber einzeln, sey es, daß sie ohne Bewegung oder in Handlung gebildet sind; in Gruppen, ebenfalls in ruhiger Stellung, wie Castor und Pollux in der Gruppe vom Eskurial; oder in Leiden, wie Laokoon, Niobe; oder in Verwicklung mit andern, wie in den Scenen der Kämpfe, die aus den Giebeln des äginetischen Tempels sich erhalten haben.

16. Auch die Werke der Skulptur gestatten bis auf einen gewissen Grad die Parallelisirung mit der lyrischen, epischen und dramatischen Gattung der Poesie.

Die Bildsäulen, insofern sie bestimmte Gemüthsarten und Stimmungen ausdrücken, stehen auf gleicher Linie mit dem lyrischen Gedichte, wie jener Mars der Villa Ludovisi, der nach Haltung und Ausdruck sich als von sanfter Erwägung belebt zeigt, welche durch den Amor mit der Leier zwischen seinen Füßen näher bezeichnet wird. Er stellt also durch sich selbst dar, was die lyrische Poesie durch einen Er-

guß seiner Gefühle in der Form eines lyrischen Gedichtes ausgedrückt hätte. Ebenso entsprechen den lyrisch-ethischen Werken der Poesie die zahlreichen Statuen und Reliefe, welche sich auf Leben und Verrichtungen der Menschen beziehen, oder die Denkmäler ihres Lebens, ihre Grabmäler, schmücken.

17. In epischer Folge entfalten sich die großen Reliefe, in welchen z. B. Phidias den Zug der Panathenäen um den äußern Fries des Parthenon bildete; ebenso der Einzug Alexanders in Babylon, eines der vorzüglichsten Werke von Thorwaldsen.

In Statuen ist eine dem Epos entsprechende Darstellung nicht versucht worden.

18. Sind mehrere Statuen oder mehrere halbrunde Figuren zum Ausdrucke des Momentes einer Handlung verbunden, so hat die Gruppe einen dramatischen Charakter; es ist die Scene eines Drama, dessen höchster Moment in Anordnung und Bewegung des Ganzen ausgedrückt ist. Das Relief verbindet mehrere Scenen derselben Begebenheit auf einem Raume, wie z. B. der Orestes-Sarkophag, welcher die Gefangennehmung des Orest, seinen Wahnsinn, seinen Kampf um das Bild der Diana, seine Entführung der Iphigenia vorstellt. Es entfaltet dadurch noch bestimmter den dramatischen Charakter, der die Hauptmomente der umfassenden Handlung in einem Ueberblick wie in einer Folge von Scenen darstellt.

19. Damit ist ihr also das ganze unermeßliche Gebiet aller geistigen Thätigkeiten und Handlungen aufgeschlossen; das ganze ideale Leben der Völker, ihre Gesinnungen, Tugenden und Handlungen in großer Unmittelbarkeit und Ein-

dringlichkeit wiedergegeben. Ihre Wirkungen aber, die bald mindere, bald stärkere Gewalt, mit welcher ihre Gestalten auf das Gemüth wirken, es erfüllen, bewegen und erheben, ist eine um so reinere und tiefere, als sie eine ganz unmittelbare, aus dem Leben der reinen Gestalt sich magisch ergießende, und ohne fremde Hülfe ergreifende geltend macht.

20. Ist aber die bildende Kunst darauf angewiesen, die reine und volle Form der Gestalt darzustellen, vorzüglich insofern sie als Trägerin der Ideen sich offenbaret, so frägt sich: inwiefern sie mit der Behandlung der zufälligen Ausstattung menschlicher Gestalten, besonders der Kleider und Gewänder, verkehrt, welche durch Klima, durch Sitte, durch Gewohnheit in vielfältiger Weise die Gestalten umgeben, und an sich Nichts beitragen, die in dem Körper ausgedrückte Idee zu bezeichnen, im Gegentheile dieselbe häufig verhüllen oder ganz aufheben.

21. Allerdings ist das Kleid der bildenden Kunst an sich gleichgiltig, und nicht selten sogar störend. Nur die menschliche Gestalt selbst wurde nach Gottes Ebenbilde geschaffen; und die Kunst wird, insofern sie auf die reine Form hinarbeitet, darum der Bekleidung sich enthalten, wo es ohne Verletzung der Sitte, des Gebrauches geschehen kann; und ist sie genöthiget, sie ebenfalls unter ihre Bildung aufzunehmen, so wird sie dieselbe in einer Weise behandeln, daß durch die bekleideten Theile der Eindruck der unbekleideten nicht gestört und aufgehoben werde, und das Gewand dazu beitrage, der Gestalt Ansehen, Würde, und nach Umständen Anmuth und gefälliges Wesen zu verleihen.

22. Indeß sind bei Behandlung des Kleides die Künstler fast durchgehends an Gebrauch und Mode gebunden ge-

wesen, und nur die waren in dieser Hinsicht begünstiget, welche einem Volke und einer Zeit angehörten, die ihren Sinn für das Schöne auch in Wahl und Anordnung der Gewänder nicht verläugneten.

23. Jenem Gebote, die menschliche Gestalt unbekleidet zu bilden, gehorchten die Aegyptier in ihren größeren und männlichen Statuen, die sämmtlich nur mit einem Schurze um die Hüften bekleidet, und mit dem Kopfputz, der Kalantika, geschmückt erscheinen.

24. Die Griechen pflegten in den Werken ihres älteren Styles die Götter bekleidet, und meist reich bekleidet darzustellen; in den Werken ihrer entwickelten Kunst aber, und namentlich in den plastischen sind die jugendlichen Gestalten der Götter, Knaben und Jünglinge, Eros so gut wie Bacchus und Apollo, unbekleidet dargestellt. Eben so auch die Gestalten hoher Männlichkeit, wie Mars, Neptun ꝛc. häufig ganz unbekleidet; und so die sämmtlichen Heroen.

Wo aber das Kleid geboten war, da verfuhren sie nach Charakter und Verhältniß der Personen. Phidias, der den olympischen Zeus nicht ganz unbekleidet bilden konnte, begnügte sich, über seinen Schooß ihm den Mantel auszubreiten; jugendliche Götter erschienen darum meist mit dem leichten Mantel, mit der *χλαμύς*, wie Apollo; oder mit der *νεβρίς*, wie Bacchus. Die weiblichen Gestalten sind fast sämmtlich bekleidet, theils in der würdevollen dorischen, theils in der gefälligeren jonischen Weise; nur Aphrodite und die Charitinnen wurden von der spätern Plastik unbekleidet dargestellt.

25. Gilt es die Darstellung von Menschen, so hielt man an das, was durch Alter, Geschlecht, Charakter und

Verrichtung geboten war; ein Krieger, ein Priester, ein Magistratus konnten nicht anders gebildet werden, als in der für ihren Stand gewöhnlichen Bekleidung.

Dagegen enthielt man sich der Kleider bei der Darstellung von Menschen, wenn es galt, sie in heroischer Weise zu bilden, und dadurch den Helden der Vorzeit zur Seite zu stellen, wie den Alexander; ebenso, wie Augustus, Tiberius, Trajanus aus diesem Grunde in mehreren Werken unbekleidet gebildet wurden, daneben aber, wenn sie als principes und senatores gedacht wurden, auch in römischer Toga; und wenn als Imperatores, im Waffenrocke. Ebenso wurde die ganze, in der Palästra und bei den öffentlichen Spielen unbekleidet erscheinende Jugend, so wie sie dort den Blicken des Volkes sich zeigte, gebildet, wenn es galt, sie als die Sieger in den Spielen durch Standbilder zu verherrlichen.

26. Die christliche Kunst hat bei ihrer langen Dauer und Ausbreitung über so viele Zeiten und Völker hier einen mannigfaltigen Wechsel erfahren. Zur Zeit, wo der Heiland und die Apostel lebten und wirkten, bekleideten sich die asiatischen Völker, welche das Mittelmeer begränzten, durchgehends auf griechisch-römische Weise, und man sieht bei der Kreuzigung, wo um die Kleider des Erlösers von den Kriegsknechten das Loos geworfen wurde, daß sie aus Leibrock und Mantel, wie die griechische und römische, bestand.

27. Auch sind auf den ältesten christlichen Reliefen, die bis ins vierte, ja dritte Jahrhundert hinaufreichen, Christus und die Apostel selbst in römischer Weise bekleidet.

Daneben aber war in der christlichen Lehre und Geschichte auch für die Plastik die Bildung des Unbekleideten gegeben, bei Darstellung der Gottheit selbst, der Engel, des

Erlösers am Kreuze, oder nach der Auferstehung; der Märtyrer, der vor dem jüngsten Gerichte oder im Purgatorium Dargestellten.

28. Im Mittelalter hatte sich eine Art von Ueberlieferung aus früheren Zeiten in Bezug auf die Kleidung des christlichen Alterthums erhalten; doch suchte man zugleich auf Gebrauch und Sitte seiner Zeit Rücksicht zu nehmen; und zuletzt geschah es, daß man sich der Ueberlieferung ganz entschlug, und mit wenigen Ausnahmen die heiligen Personen so darstellte, wie man seine Zeitgenossen gekleidet sah.

29. Als mit dem fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert die Kunst sich neu gestaltete, zugleich auch die Erinnerung und Kunde des Alterthums wieder erwachte, verließ man diese Weise, und so wenig man in Kupferstichen Troja mehr mit Kanonen und Bomben beschießen ließ, stellte man die christlichen Gestalten, nach Umständen auch die klassischen, nicht in der modernen Weise dar, sondern suchte sie freier und dem Alterthume entsprechend auszustatten. Uebrigens ging man nicht auf die reine Form der Antike zurück, und die Werke von Michel Angelo und seiner Schule so gut wie die von Rafael zeigen immer noch eine gewisse moderne und besondere Auffassung des Antiken auf dem Gebiete der Kleidung.

30. Der neuern Skulptur ist hier nur ein Mannigfaltiges und Vielgestaltetes auch in Bezug auf die Kleidung gegeben, und sie stößt oft auf Schwierigkeit und Unmöglichkeit in der Behandlung.

Antike Gegenstände, griechische wie römische, werden füglich rein in antiker Weise wie dargestellt, so bekleidet.

Auch die christlichen Gestalten sollte man sich, wie es Thorwaldsen gethan hat, entschließen, wieder in rein antiker

Weise auszustatten. Handelt es sich um historische Personen, so wird man in Bezug auf die Kleidung nicht in Verlegenheit seyn; sie werden nach Sitte und Gebrauch ihrer Zeit müssen gebildet werden, welchem Jahrhunderte sie auch angehören.

31. Die Verlegenheit beginnt, wenn Mode und Sitte barokk und häßlich werden; wenn durch das, was sie als Kleidung gebietet, das Schöne nicht nur nicht gefördert, sondern im Eigentlichen aufgehoben und vernichtet wird, wie z. B. durch den Reifrock, durch den Zopf rc.

Hier verfahren die Künstler auf verschiedene Weise; gewisse typische Figuren, wie Friedrich II., Napoleon, sieht man dargestellt, wie sie im Leben gesehen wurden und bekleidet waren, bis auf das Einzelnste und Besonderste herab.

In andern Fällen sucht man das Eckigte, das Abstoßende unserer Kleidung besonders durch die Anwendung und mannigfaltige Anlegung des Mantels zu heben oder zu mildern.

Auch hat man in mannigfaltiger Weise sich dem Alterthume genähert; man hat die modernen Gestalten mit halb- oder ganz antiker Kleidung, man hat sie auch unbekleidet dargestellt, wo es galt, sie in das Heroische hinüber zu rükken. So wird jetzt Alles, was auf unsern Münzen an fürstlichen Personen in Bildnissen erscheint, ohne Andeutung von Kleidern dargestellt. Doch ist hier überall noch viel Unklares, Widerstrebendes, was sich schwerlich je ganz und hinlänglich vermitteln und auf das Reine bringen läßt.

32. Mit andern Künsten steht die Plastik, sobald sie selbstständig auftritt, wenig im Verkehr; sie dient zwar in einzelnen Fällen der Architektur als Schmuck und Hülfe,

braucht aber ihrerseits dieselbe wenig zur Herstellung und Ausführung ihrer Werke. Indeß können diese denselben als Einfassungen dienen, und dadurch beitragen, ihre Bedeutsamkeit bestimmter hervorzuheben.

Auch mit der Malerei hat sie zum Behufe ihrer Leistungen keinen unmittelbaren Verkehr; ja, weil sie allein auf das Wesen und die reine Form ausgeht und die Täuschung verschmäht, steht sie in einer Art von Gegensatz zur Malerei, welcher sich, wenn eine Reihe von Bildsäulen und unmittelbar darauf eine Reihe von Gemälden aufmerksam betrachtet wird, auch dem Gefühle deutlich macht. Indeß hat sie besonders in älteren Zeiten und in gewissen Gattungen von Werken die Farben angenommen, insofern man glaubte, derselben nöthig zu haben, den Gestalten mehr Leben, Mannigfaltigkeit und Natürlichkeit zu gewähren.

33. Mit den vielfältigen Mitteln, welche der bildenden Kunst zur Verfügung stehen, und dem Reichthume des ihr zur Bildung überwiesenen Stoffes ist es auch ihr gelungen, unter allen kunstübenden Völkern das dem Geiste derselben Entsprechende und ihn Ausdrückende vielfach zu gestalten; man wird den Ernst und die abgeschlossene, mystische Feierlichkeit der Aegyptier; die heitere und ideale Schönheit des griechischen Wesens; die besonnenen und beschränkteren Formen des römischen; dann die Tiefsinnigkeit der christlichen Ansicht, und Art und Weise der verschiedenen Völker, welche sich der Skulptur zur Darstellung derselben bedient haben, leicht erkennen und eben so wahrnehmen, wie die neuere Skulptur bemüht ist, einem jeden ihrer Werke den Charakter und den Ausdruck zu geben, der durch das Volk und das Zeitalter, welchem es gehört, bedingt ist.

§. 23.

Die zeichnenden Künste, besonders die Malerei.

1. Den bildenden Künsten stehen die zeichnenden, und an ihrer Spitze die Malerei, zur Seite. Sie haben die Darstellung der Gestalten auf der Fläche durch Linien nnd Farben zum Gegenstande. Auch hier sind Mittel und Stoffe, oder das Material der Darstellungen, für diese von geringerer Bedeutung; doch die Stoffe als vorzüglicher zu betrachten, die am meisten Geschmeidigkeit und Feinheit für die Aufnahme der Bildungen der zeichnenden Kunst besitzen.

2. Die Flächen, auf welchen sie ihre Werke ausführt, sind zum Theile aus der unorganischen Natur: Stein, Marmor, Schiefer und Mauern mit einem Ueberzuge, Stukko (tectorium) bekleidet: Wandmalerei, die auf frischem Kalke: in udo, al fresco (Freskomalerei), oder auf trockenem: in sicco, al secco oder alla tempera ausgeführt wird. Andere Flächen dieser Art bietet gebrannte Erde, zum Theile mit Glasur überzogen, als Porzellan (Porzellanmalerei), wo die Farben mit der Glasur durch die Glut des Feuers vermischt werden; endlich Glas, wobei ein ähnliches Verfahren in Bezug auf die Farben besteht, daher Glasmalerei.

3. Ebenso kann auf Tafeln von Metall gemalt werden, besonders ist Kupfer zu diesem Zwecke verwendet worden.

Aus der organischen und zwar vegetabilischen Natur werden genommen Tafeln von Holz, also Bretter, πίνακες, daher dieses Wort für Gemälde, wie tabula picta bei den Römern, tavola italienisch, und französisch tableau, was aus tabulatus, Verbindung mehrerer Tafeln, entsteht.

Erst im sechszehnten Jahrhundert hat die neuere Kunst außerdem gewebte Stoffe zu Flächen für ihre Werke benutzt, besonders Linnen (daher tela für Gemälde); und die venetianische Schule, in ihr vorzüglich Titian, gab die Entscheidung, nachdem schon früher von den Aegyptiern Byssus zu diesem Zwecke war verwendet worden. Auch Papier aus Linnen, Byssus und Fasern (Strohpapier) kann hieher gerechnet werden.

Aus dem animalischen Reiche werden Seide, Leder, Pergament, Muscheln, Knochen, besonders Elfenbein, für Aufnahme von Gemälden eingerichtet; vorzüglich die feineren oder Miniaturgemälde werden auf Elfenbein und Pergament ausgeführt.

4. Die Farben, deren sie sich bedient, sind ebenfalls aus allen drei Reichen genommen; aus dem Mineral besonders mehrere farbichte Erdarten, dann Graphit, und vor Allem Metalloxyde, welche viele der schönsten und glänzendsten liefern.

Deßgleichen aus den Säften mehrerer Pflanzen, aus verkohltem Holze, endlich aus Elfenbein, welches verkohlt das dunkelste Schwarz liefert, und der Purpur, aus der ihn enthaltenden Schnecke gewonnen.

Die Farben werden durch ein feuchtes Pigment verbunden. Das einfachste bietet das Wasser; daher Wasserfarben und Aquarellmalerei.

Daneben brauchten die Alten das Eiweiß, um die Farben geschmeidig und glänzend zu machen. Die Gemälde wurden dann gemeiniglich auf einem Grunde von Gyps und Kreide ausgeführt.

Wichtiger und häufiger noch wurde das Wachs ange-

wendet, welches, mit Spirituosen versetzt und aufgelöst, den Farben innig verbunden und vorzüglich darum gebraucht wurde, weil sein Glanz die Schönheit und Feinheit der Gemälde vermehrte.

Um diesen aus den Gemälden hervortreten zu lassen, wurden sie nach ihrer Vollendung glühend gemacht oder eingebrannt: ἐγκαίειν, daher Enkaustik, enkaustische Malerei. Das Werkzeug, dessen man sich bediente, war das καυτήριον, eine Metallplatte, welche glühend gemacht, und an der Oberfläche des Gemäldes so nahe hingeführt wurde, daß sie davon erhitzt, und das Wachs in den Farben flüssig gemacht wurde. Die Helligkeit, welche die Farben dadurch bekamen, war so bedeutend, daß Apelles sich veranlaßt fand, seine Bilder zur Milderung derselben mit einem leichten verschleiernden Firnisse zu überziehen.

In neuerer Zeit ist zu demselben Zwecke vorzüglich das Oel angewendet worden. Schon aus dem zehnten Jahrhundert sind Nachrichten über Bereitung von Oelfarben erhalten. Aber für die Kunst wurde die Erfindung derselben erst wichtig durch Johann van Eyk im fünfzehnten Jahrhundert, der die Oelfarben mit solchem Erfolge anwendete, daß die erneute Erfindung sich bald über alle kunstliebenden Länder von Europa verbreitete.

Die Oelfarbe gibt den Gemälden einen so milden Glanz und verschmilzt die Farben so harmonisch, daß sie wohl als die vorzüglichste sich vor allen andern geltend erhalten und die Malerei immer beherrschen wird, obwohl in neuerer Zeit namentlich durch die Münchner Malerschule die enkaustischen Malereien wieder versucht und mit Glück in Anwendung gebracht, auch andre Verfahrungsweisen, besonders zur Si-

cherung der Wandmalereien und zur Festigung von ihren Farben (Stereochromie) erfunden worden sind.

Endlich ist des Ueberzuges oder Firnisses zu gedenken, mit welchem die Gemälde bekleidet werden, damit sie gegen die Einwirkung der Atmosphäre geschützt seyen, und der Glanz des Firnisses sich in gehöriger Weise dem Bilde mittheile.

Wir haben nun zunächst von der Zeichnung und hierauf von der Malerei zu handeln.

5. Da sie nicht die Rundung der Gestalten, sondern die Abbildung derselben auf der Fläche darzustellen hat, so genügt zunächst der Umriß, welcher die äußern Linien liefert, durch welche die Gestalt sich begrenzt, und durch welche, wenn sie ihren Schatten auf eine Fläche wirft, derselbe sich abschließt.

Das hier gewöhnliche Wort: Riß, Schattenriß, ist daher entstanden, daß man ursprünglich die Linien einritzte oder einriß; reißen hängt mit radere ebenso wie schreiben mit scribere zusammen. Der italienische Ausdruck ist contorno, wovon contour im Französischen. Außer dem Umriß gibt die Zeichnung die hervorspringenden oder durch die Farbe zu unterscheidenden Theile der einzelnen Glieder ebenfalls durch Linien an, und bemüht sich, die Erhöhungen und Vertiefungen, die dunklen und lichten Stellen durch Striche, Schraffiren, Wischen und im Allgemeinen Schattiren anzudeuten, dadurch aber das Runde der Gestalt und der einzelnen Theile derselben genauer zu bezeichnen. Auch steigert sie diese Leistung durch Einsetzung sogenannter Lichter und einiger Farbentöne, besonders von weiß, gelb &c., eine Art, die bei Lithographien vorzüglich angewendet wird.

Die Farbe, welche man für Zeichnung braucht, ist gemeiniglich schwarz; doch werden auch rothe, grüne, gelbe Zeichnungen gefunden und weiße Linien auf dunkler Fläche.

Da bei alledem die Hand unmittelbar verfährt, so werden diese Zeichnungen Handzeichnungen genannt, im Gegensatz der mit Hülfe von Instrumenten ausgeführten.

Hiemit haben wir das Einzelne der Zeichnung, der Handzeichnungen näher angegeben, die von der einfachsten Skizze bis zum ausgeführtesten Kunstwerke großer Künstler sich in bedeutender Mannigfaltigkeit vorfinden.

Wird die Zeichnung auf großes Papier, besonders zum Behufe späterer Ausführung mit Farben dargestellt, so hat man die Cartons.

Was an Handzeichnungen von bedeutenden Meistern übrig ist, wird mit besonderer Sorgfalt gesammelt, und in eigenen Kabineten von Handzeichnungen niedergelegt.

6. Vervielfältigt werden die Zeichnungen durch Eingraben und Abdruck von Platten in Papier und Pergament. Das Eingraben der Figuren geschieht theils auf Holz: Xylographie; theils auf Metall: Chalkographie, Kupferstich; theils auf Stahl: Stahlstich.

Auch hat man in neuester Zeit die Galvanoplastik benutzt, um auf Metallplatten die Zeichnung zum Behufe der Vervielfältigung eindrucken zu lassen. Ferner wird die Zeichnung auf Stein ausgeführt: Lithographie, und dann durch Abdruck vervielfältigt.

Zu beiden Zwecken werden theils Original-Zeichnungen verwendet, theils werden Werke der Malerei und Skulptur auf die Zeichnung zurückgeführt, und durch diese Künste zur Vervielfältigung gebracht.

7. Schon der einfache Kontour entscheidet über das Wesen, die Hauptsache des darzustellenden Gegenstandes, und die Beifügung von Schatten und Licht, wenn sie mit gehöriger Kunst und Feinheit ausgeführt wird, dient allein, das durch den Umriß im Allgemeinen Bezeichnete näher, klarer und bestimmter darzustellen, und die Gestalt zu beleben.

Die Phantasie ergänzt das Uebrige, und der Gegenstand, wenn von der Hand eines bewährten Meisters behandelt, wird sich leicht als Kunstwerk, als die Offenbarung des Wahren in reiner Form darstellen.

Indeß über die Zeichnung und ihre Vervielfältigung durch Stich und Lithographie hinaus geht die Malerei, dadurch, daß sie bemüht ist, die Belebung des Gegenstandes in voller Wesenheit durch die Farben auszudrücken, mit welcher die Natur ihn bekleidet hat.

Die Malerei hat die Zeichnung zum Grunde, wie auch die Skulptur. Indem sie die Farben anwendet, verschwindet zwar unter ihnen die Zeichnung, aber auch in ihr offenbart die Schärfe des Umrisses noch die Meisterschaft des Malers, und die Werke von Rafael zeichnen sich auch in dieser Hinsicht besonders aus; er hat gleichsam mit dem Pinsel gezeichnet. Wie hoch diese Kunst im Alterthume stand, lehrt die bekannte Geschichte vom Besuche des Apelles in der Werkstätte des Protogenes.

Indessen dringt die Malerei aus dem Schattenhaften der Zeichnung in die Erscheinung der Dinge selbst heraus, und offenbart durch ihre Werke, was die Natur durch Brechung des Lichtes als ihre feinste, geistigste Helle an Farben über sie ausgebreitet hat. Sie ist darum die Spitze, die Verklärung der zeichnenden Künste.

8. Die Farben sind an sich schön, jede nach eigener Art; sie sind schön in ihrer Folge und Verbindung, sie sind schön von der untersten Stufe des dunkeln, mit dem Schwarz verwandten Blau, durch die Milde des Gelb herauf und die erquickende Frische des Grün bis zur innigen Glut des Roth, während sie in dieser Folge einerseits durch Weiß, als die Verbindung aller Farbenstrahlen, andererseits durch Schwarz, als die Abwesenheit aller Farbe, abgeschlossen werden, und sich als ein Ganzes von eigenthümlicher Schönheit darstellen.

Die Schönheit jeder Farbe für sich beruht eben darauf, daß sie eine besondre Form der Lichterscheinung darstellt.

9. Die Farben sind ferner schön in ihrer Folge auf einander, jedoch nicht alle, da manche sich ausschließen, gleichsam dissoniren oder hassen; die sogenannten grellen oder schreienden Farben; andere aber sich gegenseitig anzuziehen und zu lieben scheinen. Sie sind endlich schön durch ihre vereinte Wirkung, oder durch die Harmonie, indem mehrere zugleich auf das Auge wirken, in ähnlicher Weise, wie harmonische Töne das Gemüth angenehm erregen und erfreuen. Der Natur der musikalischen Töne, ihren Consonanzen und Dissonanzen, ihrer Melodie und Harmonie, steht demnach die Natur und Folge der Farbentöne mit vollkommner Analogie entgegen. Es handelt sich hier nicht von einem Gleichnisse, sondern von einem in der innersten Natur des Tones und der Farbe sich entsprechenden Verhältnisse.

Die Farben folgen auf einander von der Tiefe nach der Höhe, von dem Dunkelblau nach dem hellsten Roth, wie die Töne von dem tiefsten nach dem höchsten, und die Wirkung dunkler Farben entspricht genau der Wirkung tiefer Töne.

Die Farben entspringen durch die Wallungen des Aethers und durch das Anschlagen der Aetherwellen an die Netzhaut des Auges, ebenso wie die Töne durch die Wellen der Luft und ihr Anschlagen an das Gehörfell des Ohres entstehen; und wie die raschern und kürzern Wellen der Luft höhere Töne, so bilden die raschern und kürzern Wellen des Aethers höhere Farben. In der einen wie in der andern Folge wird darum nur eine verschiedene Weise derselben Offenbarung einer innern Wesenheit dargestellt, und die neuere Naturforschung hat die Analogie zwischen beiden auch bis auf den letzten Punkt enthüllt, indem sie nachgewiesen, daß der Schwingungsunterschied der schreienden Farben in Bezug auf größere oder kleinere Geschwindigkeit der Aetherwellen als eine irrationale mathematische Größe sich ausweist, so wie diejenigen Töne dissonirend sind, deren Schwingungen sich ebenfalls durch eine mathematische Größe nicht bestimmen lassen.

Zwar ist darin ein Unterschied zwischen der Skala der Töne und der Farben, daß alle Farben nur in einem *Διὰ πασῶν* oder in einer Octave begriffen sind, welche die sämmtlichen Farben zwischen Schwarz und Weiß beschließt, während über dem *Διὰ πασῶν* der Töne immer noch ein anderes, ein höheres oder tieferes sich aufbauen kann, welchem das vorhergehende zum Anfange oder Schlusse dient. Doch wird die Ungleichheit dadurch wieder ausgeglichen, daß zwischen den einzelnen Farben mehr Mittelfarben, gleichsam Mitteltöne sich unterscheiden lassen, als zwischen den ganzen Tönen Tontheile unterschieden werden. Unsere Tonskala unterscheidet nur ganze, halbe und etwa Dritteltöne, während die Farbenmischung sich in fast unmerklichen Abstufungen

auf- und abzieht, und dadurch der Farbentöne wo möglich noch mehr hervorbringt, als musikalische können unterschieden werden.

10. Sofort wird die Obliegenheit des Malers auf diesem Punkte sich deutlich hervorstellen. Er hat, die Zeichnung vorausgesetzt und zur Basis genommen, als Maler zur Aufgabe, indem er sie auf einer höhern Stufe wieder erzeugt, zugleich in ihr und mit ihr das Melodische und Harmonische der auf einander folgenden oder zusammenwirkenden Farben durch die Mischung anschaulich zu machen und darzustellen. Gelingt ihm dieß in vollem Maaße, so ist seine Kunst die Darstellerin der sichtbaren Harmonie, in welcher die Schöpfung ihr Leben aufthut, wie die Tonkunst die Darstellerin der hörbaren Harmonie desselben Lebens ist; und in dem Maaße, in welchem ihm das gelingt, wird auch sein Werk wahres Leben und Seele haben. Die eine wie die andere dieser Harmonien gefallen und erfreuen als das Analogon der innern Harmonie des Geistes, erregen dadurch das Gemüth, und bringen das Gefühl der Schönheit zum Bewußtseyn.

Hiermit ist zugleich der Unterschied zwischen Zeichnung und Malerei bestimmt, und es bleibt uns übrig, den Unterschied zwischen Skulptur und Malerei näher anzugeben.

11. Die Malerei hat mit den ihr bei- oder untergeordneten Künsten nicht das Wirkliche, nicht die volle Gestalt, sondern nur das Erscheinende, die scheinbare volle Gestalt, zum Gegenstande ihrer Bildungen. Während demnach die Skulptur die Rundung bildet, läßt die Malerei sie nur erscheinen. Die Skulptur ist an die Form selbst gebunden, welche sich im Lichte offenbart; die Malerei ist an Licht und

an Brechungen des Lichtes gebunden, durch welche die Natur die Rundung der Formen zur Sichtbarkeit bringt. Jene braucht darum das Licht nur zur Beleuchtung ihrer Werke, sie könnten allenfalls auch durch das Gefühl bis auf die Wahrnehmung ihrer Schönheit erkannt werden, und die Beleuchtung dient durch die harmonische Verbreitung von Licht und Schatten über die volle Gestalt, dieselbe nach ihrer ganzen Bedeutsamkeit hervortreten und wirken zu lassen; die Malerei aber bildet die Beleuchtung auf der Fläche selbst durch Entfaltung der Formen, in denen sich das Licht auf ihr bricht und die Gestalt erscheinen läßt, obwohl, um diese Wirkung rein erscheinen zu lassen, nöthig ist, daß das Licht in bestimmter Weise und Menge auf das Bild falle.

12. Sie braucht darum die Verjüngung und die Verkürzung, welche die Körper, je nachdem sie hinter einander erscheinen oder sich biegen und wenden, in veränderter Weise annehmen; und für größere Darstellungen ist die Perspektive der Malerei nothwendig, um die hintern Gründe von den vorderen zu trennen, und die Erscheinung der Weiten und Fernen sichtbar zu machen, während diese der Skulptur gleichgiltig ist.

Die Skulptur gibt die Gestalt wie sie ist; Alles außer ihrem Wesen, selbst die Farbe, ist für sie gleichgiltig, sogar für störend erachtet; die Malerei stellt sie dar, wie die Natur sie auf der Retina des Auges abbildet, der Phantasie anheimgebend, aus dem, was sie an Farben verbindet und mischt, das Runde zu bilden, und die Gestalt als abgerundet erscheinen zu lassen.

13. Beide Künste gehen darum nur in verschiedener Form auf Darstellung der Wahrheit aus, und nur in gewis-

ser Hinsicht kann von der Malerei gesagt werden, daß sie täusche, weil ihre Gestalt nur greifbar scheint, ohne es zu seyn. Indeß genau genommen, täuscht sie hiebei nicht mehr als die Natur selbst, in deren Geiste und Wesen sie bildet.

Gegen die Skulptur gehalten, kann sie bloß die Sichtbarkeit der Gestalt gewähren, während jene die Sichtbarkeit durch die Greifbarkeit bildet; aber weil sie durch ihre Mittel des Gegenstandes in allen seinen Beziehungen auf andere, auf Ferne und Nähe mächtig ist, oder es durch die Hülfe der beigezogenen Perspektive wird, so kann sie bei Bildung der Sichtbarkeit die Greifbarkeit bis zur höchsten Wahrscheinlichkeit bringen, so daß die Gestalten aus der Fläche hervorzutreten, von ihr sich abzulösen scheinen; wie von einem Gemälde Alexanders des Großen, in welchem Apelles ihn als Blitzschleuderer dargestellt hatte, bemerkt wurde, das Bild scheine seinen Arm mit dem Blitze aus der Fläche hervorzustrecken.

Uebrigens hat die Malerei die Kunst der Farben erst in Griechenland vollkommen entdeckt. Die ägyptische Malerei und die älteste griechische bis über die Zeit des Phidias herab, waren monochromatisch; die Figuren wurden nach bestimmten Ansichten und Grundsätzen illuminirt, und erst als man die Mischung der Farben gefunden, dadurch aber die Möglichkeit erhalten hatte, durch die Mitteltöne wirkliche, der Natur entsprechende Färbungen zu gewinnen, war der höhern Malerei die Bahn geöffnet.

14. Durch ihr Wesen ist die Malerei fast mehr, als jede der andern Künste auf sich beschlossen; sie gewährt sich zwar vorzüglich der Baukunst für ihre Zwecke; aber die Hülfe derselben ist ihr selbst fast gleichgiltig, und höchstens, insofern

etwa durch die Einfassung des Rahmens oder der Mauer der Eindruck ihres Werkes erhöht wird, ist ihr die Beihülfe der Architektur und etwa auch der Skulptur nicht gleichgiltig.

Uebrigens wiederholen wir, daß, wenn auch die eine dieser Künste der andern an sich wenig bedarf, sie gleichwohl zur Herstellung größerer Ganzen und zur Erreichung eines mannigfaltigeren Eindruckes, harmonisch können verbunden werden, wie z. B. in einem Saale, der durch Säulenstellungen, Bildsäulen und Gemälde geschmückt ist.

15. Hat die Malerei den Zweck, die Gestalten in ihrer Erscheinung darzustellen, so ist dann die ganze reiche Welt derselben, Himmel und Erde, Land und Meer, Wald und Wiese und Alles, was in ihnen sproßt und sich bewegt, ihr unermeßliches Gebiet; sie hat eben so die großen Erscheinungen der Natur, wie die Fülle des vegetabilischen und animalischen Lebens, die Gestalten der Thiere und der Menschen, so wie das Thun und Bestreben derselben darzustellen, insofern es in die Welt der Erscheinung eintritt und in ihr sich abspiegelt.

16. Wir begegnen hier zunächst der Behandlung der Landschaft, d. i. eines zu einem Ganzen vereinigten Theiles der Natur im Großen: paysage; und der Landschaftmalerei mit ihrem Bestreben, Luft und Wolken, deren Glanz und die Bläue des Himmels; die fernen und nahen Gründe und das innige Leben zu enthüllen, das sich in Licht und Atmosphäre, in der besondern Beleuchtung des Morgens und des Abends, und in der Schönheit der von ihr gestalteten Gebirge, Gründe, Bäume und Blumen abspiegelt. Was auf diesem Gebiete die Kunst zu leisten vermag, wie in ihr sogar

die Frische des Morgens und die mildere, ermattende Glut des Abends geschildert und ausgedrückt wird, zeigen die Werke der ersten Meister des Faches, unter den älteren besonders die von Salvator Rosa und Claude Lorrain.

Neben der Landschaftmalerei steht die Seemalerei, der es genügt, die Flächen und Wogen des Meeres in der mannigfaltigsten Erscheinung mit dem Himmel und den Wolken darüber in der Umgebung der Küsten und belebt von Schiffen darzustellen.

Eine Frage kann dabei erhoben werden: inwiefern die Landschaft- und Seemalerei außer dem ruhigen Zustande der Natur auch ihren erregten im Kampfe darzustellen berufen sey?

In der Landschaft ist Solches immer von zweifelhaftem Erfolge, und der über sie strömende Regen oder das Bestreben, die vom Sturme ergriffenen und geschüttelten Bäume darzustellen, erregt meist einen peinlichen, unbefriedigenden Eindruck. Dagegen ist Darstellung des Sturmes ganz und gar in den Aufgaben der Seemalerei, und die größten Meister, wie Backhuisen, Wilhelm van der Velde glänzen am meisten, wenn sie das aufgeregte Element, den Anfang oder die volle Entfaltung des Sturmes und die düstere Herrlichkeit des Himmels darüber zu zeigen haben.

17. Neben der Landschaft- und Seemalerei steht die Blumen- und Früchtemalerei, durch sehr feine und zierliche Werke großer Meister zu Ehren gebracht, die volle Harmonie der Farben durch die Verbindung verschiedener Blumen und Früchte reicher zu zeigen weiß, als jede andere Art der Malerei; zumal wenn es ihr gelingt, wie in den Werken von J. D. de Them, sie mit jenem innigen Schmelze zu

verbinden, der die Lebensoffenbarung der Natur auf diesem Gebiete mit wunderbarer Feinheit wiedergibt, und nicht selten verliert sich diese Malerei bis in die Darstellung von Kraut und Rüben und noch geringfügigerer Dinge, und nähert sich dadurch dem, was die Griechen die Schmutzmalerei, Rhyparographie, zu nennen pflegten.

Architekturmalerei, dann Malerei verschiedenartiger Staffagen, Geräthe und Stoffe kann als Untergattung hier beigefügt werden. Besonders ist es der Architekturmalerei gelungen, wie durch Anordnung ihrer Theile, so durch die Wirkung der Beleuchtung und die Bereicherung der dadurch gegebenen Farbenharmonie ihre Aufgabe höchst bedeutsam zu lösen.

18. In der alten Malerei erscheint die Beachtung und Darstellung der Natur nur untergeordnet. Die Gegenden wurden als Nebenwerke behandelt; so auch in der neuern Malerei der früheren Jahrhunderte, wiewohl namentlich die Niederdeutschen, besonders die Schule von van Eyk, die Gründe, die Landschaften in den Gemälden mit vieler Sorgfalt ausführten.

Erst in den Werken der venetianischen Schule wurde die Malerei der Natur und Architektur selbstständiger aufgefaßt, und namentlich hat Titian für Landschaftmalerei die Bahn gebrochen, auf welcher Salvator Rosa unter den Italienern bis zur höchsten Vollendung gelangt ist. Unter den Niederdeutschen war es Rubens, der die Landschaft zuerst selbstständig behandelte. Nach ihm haben große Meister, sowohl sie, als die See zum Gegenstande ihrer Werke genommen, und Meister, wie Ruisdal und Hobbema, können

mit Claude Lorrain wegen Frische und Feinheit ihrer Werke wohl verglichen werden.

19. Neben der Naturmalerei, welche zugleich alles Vegetabilische umfaßt, steht die auf Darstellung der Thiere gerichtete, und einzelne Meister haben besondre Arten von Thieren mit vorzüglicher Kunst dargestellt, wie Wouwermann die Pferde; Paul Potter die Kühe. Diese und andere Meister haben die Thiermalerei zu einer besondern Art entwickelt, und durch die energische Darstellung der Natur, des Wesens der Thiere, und des besondern Ausdruckes ihres Lebens, so wie durch die vortreffliche Behandlung des Colorit darin großen Ruhm erworben.

20. Ueber sie erhebt sich jene Gattung von Malerei, welche den Menschen selbst zum Gegenstande nimmt, und Alles zu enthüllen sucht, was in ihm und durch ihn zur Erscheinung kommt. Sie verkehrt dadurch unmittelbar mit den höchsten Ideen, die theils in seiner Gestalt sich offenbaren, theils durch seine Thätigkeit und seine Handlungen verwirklicht werden.

Auf erster Linie erscheint die Darstellung seiner Gestalt, ritratto, Porträt, Brustbild, sey es, daß das Haupt allein, oder auch die übrige Gestalt dargestellt wird; und das Porträt hat zur Aufgabe, durch ruhige Entfaltung seines Gegenstandes Wesen und Charakter des Individuums in möglichster Bedeutsamkeit zu zeigen.

Daneben breitet sich jene Malerei aus, welche in kleineren Gestalten die Thätigkeit und die mannigfaltigen Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens behandelt, ein genus peculiare, oder ein besondres genre darstellt, darum Genremalerei genannt, auch Kabinetsmalerei, weil ihre Bilder,

wegen kleineren Umfanges, in beschränkteren Räumen können aufbewahrt werden, und gemeiniglich zum Schmuck derselben, der Kabinete, bestimmt waren.

Auf diesem Gebiete begegnen wir den Darstellungen der Hirten, der Landleute, der Handwerker, der Tavernen und ihrer Bewegungen, der Feste, der Bauernhochzeiten, der Jahrmärkte, der Tänze und Schlägereien der untern Klassen; der Gesellschaft in der mannigfaltigsten Form, bis zu den Schlachtmalereien, die wegen der Fülle der Gestalten gemeiniglich an kleinere Maaße derselben gebunden sind, und dadurch zur Genremalerei herabtreten, während Schlachten, auch in größerer Ausdehnung ausgeführt, zu der folgenden Gattung der Malerei können gezogen werden.

Als diese, zugleich als die höhere Malerei, stellt sich die historische dar, welche die Gestalten meist in natürlicher Größe, zugleich mit irgend einer bedeutsamen Handlung auffaßt und wiedergibt. Ihr ist das ganze Gebiet der Geschichte, die Thaten und Leiden hervorragender Männer aller Zeiten und Völker aufgeschlossen.

Auch die Darstellungen mythischer und christlicher Gestalten werden zur Historienmalerei gezogen, jedoch füglich als besondere Arten idealischer Bildungen angesehen, in denen die Kunst, hauptsächlich an sich und an die Darstellung der Idee gewiesen, zugleich das Höchste und Bedeutsamste zu leisten im Stande ist.

21. Bei Kleidung und Gewandung der Figuren treten der Malerei ähnliche Schwierigkeiten, wie der Skulptur, entgegen; auch sie ist bei der Behandlung des Menschen zunächst an seine Gestalt selbst gewiesen; doch da sie diese nicht in ihrer reinen oder runden Form selbst, sondern in ihrer

Erscheinung darzustellen hat, und in dieser die Kleidungen durch Sitte und Gebrauch bedingt sind: so ist sie mehr noch an die Behandlung derselben gebunden, als die Skulptur.

Daher erscheint schon in der ägyptischen Malerei Alles, was sie von Göttern oder Königen darstellt, bekleidet, während, wie wir oben bemerkten, die selbstständigen Statuen der Götter und Könige nur den Schurz und die Kalantika tragen. Die griechische Malerei hat, gleich der Skulptur, besonders die Gestalten ihrer Götter, ihre Jugend in der Palästra unbekleidet gelassen, oder nur mit einfachem Mantel geschmückt, wiewohl auch diese Gestalten nicht selten in voller Kleidung erscheinen, z. B. die Könige der heroischen Zeit, und selbst die Götter auf den Vasengemälden. Im Ganzen wurde sie durch eine eben so geschmackvolle, als mannigfaltige Kleidung in ihren Bestrebungen unterstützt, deren Schönheit und charakteristische Anmuth sich besonders bei Vergleichen mit Werken der neuern Malerei, selbst der größten Maler, hervorstellt.

Die christliche Malerei schloß sich in Behandlung der Kleidung Anfangs der alten Ueberlieferung an, und ging in den mittleren Jahrhunderten darauf aus, die christlichen Gestalten so zu bekleiden, wie es die Mode der spätern Zeit mit sich brachte; eine Umbildung christlicher Gestalten, die noch dadurch vermehrt wurde, daß man zur Darstellung heiliger Personen nicht selten Porträte aus dem Leben jener Zeit nahm; so zeigen die Werke der alten Florentiner Maler, des Masaggio, Ghuirlandajo, Benozzo Gozzoli, auch wo sie christliche Gegenstände behandeln, florentinische Männer und Frauen unter dem Namen von Aposteln und Heiligen; nur in einzelnen Fällen werden die Apostel durch weitere Mäntel und freiere Tracht dem Alterthume näher gerückt.

Die neuere Malerei bemüht sich, da, wo sie fremde, besonders alte Stoffe behandelt, das von der Kleidung der fremden und alten Zeit Ueberlieferte mit ziemlicher Treue nachzubilden, auch die christlichen rücksichtlich der Kleidung mehr in antiker Weise zu behandeln. Doch ist auf diesem Gebiete noch Vieles schwankend, und der besondern Auffassung der Maler anheimgegeben.

Wenn es sich von Darstellung nicht religiösen Inhaltes aus dem Leben der neuern Völker handelt, so versteht es sich, daß die Gestalten nach dem Gebrauche ihres Volkes und ihrer Zeit müssen bekleidet werden, wiewohl auch hier die barokken Formen besonders gewisser Moden dem Künstler große Schwierigkeiten in den Weg stellen, denen sie zum Theile durch eine freiere Behandlung der überlieferten Formen zu entgehen suchen.

22. Uebrigens lassen auch die Werke der Malerei sich denen der Poesie parallel ordnen. Der lyrischen und beschreibenden Art entsprechen die verschiedenen Arten der Naturmalerei, und die Malerwerke haben vor den plastischen voraus, daß sie den Gegenstand, den die poetische Beschreibung oder das Lied schildert, in voller Klarheit und Eigenthümlichkeit vor Augen bringen. Auch Vieles aus dem Gebiete der Genremalerei trägt lyrisch-idyllischen Charakter, während die Gebilde der Historienmalerei dem episch-dramatischen Theil der Dichtkunst können verglichen werden, und häufig vorkommt, daß Erzählungen und Handlungen aus Epopöien und Dramen von dem Maler genommen und in seiner Weise geordnet und wiedergegeben werden.

23. Uebrigens geht der historische Verlauf der Malerei dem der Architektur und Skulptur im Wesentlichen ganz pa-

rallel, insofern auch sie in ihrer Entfaltung dem allgemeinen Gange der sich gleichbleibenden, sich entwickelnden oder verfallenden Bildung der Völker folgt. Die ägyptische, und jede Art asiatischer Malerei bleibt stereotyp in dem einmal angenommenen, hieratisch-symbolischen Charakter. Die griechische folgt in ihren ältesten, aus Vasenbildern ersichtlichen Formen demselben Prinzip, bis sie in der Zeit freierer Entwicklung sich der symbolischen Steifheit entschlug und edler gestaltete. Es geschah nicht anders in der christlichen Malerei, die im Orient byzantinisch geblieben ist, im Abendlande seit dem 14ten Jahrhundert bei den verschiedenen Völkern, entsprechend dem Gange ihrer Bildung, sich freier entwickelte und ebenso gestaltete.

24. Hiemit schließt sich, was wir über die Aesthetik im Allgemeinen, über ihre Geschichte, und in weiterer Entwicklung über das Schöne in der Natur, im menschlichen Geiste, im göttlichen Wesen, über die verschiedene Offenbarung desselben im Zustande der Ruhe, der Bewegung, des Kampfes; über seine Abirrungen und seine Gegensätze: das Häßliche und Böse; über seine Darstellung durch die Kunst, zunächst über die Natur und das Prinzip der Kunst; über den Umfang ihres Gebietes, und über den Künstler zu sagen hatten, um dann auf die Entwicklung der einzelnen Künste überzugehen, und nachzuweisen, was einer jeden Stoffliches zu Grunde liegt, wie sie dessen zum Vollzuge ihrer Obliegenheiten sich bediene, und wie durch den einer jeden zugewiesenen Stoff ihre Natur und Richtung bedingt ist. Es folgte daraus, wie fern jede sich bei der allgemeinen Aufgabe der Kunst betheiligen, welches Gebiet ihres Reiches sie einnehmen, schmücken und beherrschen kann.

Wir haben uns dabei bemüht, überall nicht nur die Natur des Einzelnen, sondern auch seinen innern Zusammenhang und seine Gliederung zu einem Ganzen nachzuweisen und zu zeigen, wie auf jedem Punkte desselben die Kunst auf Eines und Dasselbe, auf Darstellung des Schönen als Offenbarung des Wahren in der Form, gemäß dem Geiste der Völker und ihren Bildungsstufen, hinstrebt, und dadurch zu einem vollen Gegenbilde der Natur und des Geistes wird, deren inneres Wesen, Inhalt und Entfaltung in ihrer Weise vermittelt und verklärt sie wiederzugeben bestimmt ist.

Sofort gehen wir zu den Gesetzen über, nach denen das Schöne in der Natur und im menschlichen Geiste sich offenbaret, und die darum der Kunst zur Anerkennung und zur Beobachtung bei der Darstellung des Schönen als unüberschreitbare Norm gegeben sind.

Zweites Buch.

Von den Gesetzen, nach denen sich das Wahre in der Form als Schönes offenbart.

§. 24.

Von den Gesetzen der Schönheit im Allgemeinen.

1. Das Wahre, durch die Form als das Schöne offenbaret, zeigt sich als Einheit in dem Mannigfaltigen; als Organismus und als Ausdruck. Die Einheit in dem Mannigfaltigen enthüllt die Idee, welche dem Ganzen wie dem Einzelnen bei ihrer Bildung vorsteht und sie verwirklicht; der Organismus zeigt die Gliederung des Mannigfachen nach den Gesetzen des Rhythmus und der Symmetrie, welche einem jeden Theile die ihm durch seine Bestimmung gebotene Ausdehnung und das ihm entsprechende Verhältniß zu den andern ertheilt; und der Ausdruck enthüllt die besondre Art des Lebens und der Bedeutsamkeit, die einem jeden einwohnt, und heißt in den Werken der Kunst der Styl derselben, durch welchen dem Werke das ihm gebührende Leben und sein besonderes Daseyn zu Theil wird, und es ist leicht wahrzunehmen, daß in dieser Trias der ganze Inbegriff der hier waltenden Gesetze und Besonderheiten enthalten ist. Was durch sie geboten wird, ist von einer innern und unbedingten Nothwendigkeit: es ist Gesetz, wie in der Natur, so in ihrem Gegenbilde, der Kunst.

Es sind die allgemeinen Typen der weiter zu entwickelnden Kunstlehren; die Gesetze, von welchen dieselbe bis in ihr Letztes und Aeußerstes durchdrungen ist.

2. Die Natur, als das ganze Gebiet der äußern Wahrnehmbarkeit; Himmel und Erde, und was von beiden umfaßt wird, ist die Einheit (τὸ ἕν, oder ἡ ἑνάς), insofern in ihr Alles zu einander als zu einem Ganzen gehört, Alles aus Einem hervorgegangen ist, und auf Eines, ein Ursprüngliches zurückweist. Daher stehen die Begriffe des Einen und des All (τὸ ἓν καὶ τὸ πᾶν) in gegenseitiger Beziehung, und das Eine ist das All, wie das All das Eine, Beides dasselbe (τὸ αὐτό), in verschiedener Auffassung der Idee und Offenbarung der Idee, das in sich gewendete, und das nach Außen gewendete Wesen der Dinge. Dieses Eine ist aber auch zugleich das allein Seyende, nicht nur ein Eines (unum), sondern auch ein Einziges (solum; ein ἓν καὶ μόνον; eine ἑνάς καὶ μονάς), insofern außer ihr nichts Anderes, als ein Solches ist.

3. Dieses All aber, oder die Natur, ist zugleich das Vielfache, es enthält das Viele (τὸ πολύ), welches in seiner innern Durchdringung eben das Eine bildet; und dieses Viele spaltet sich wieder als Gattung, Art und Individuum bis in das Einzelnste herab; ein Jedes davon ist wieder eine Einheit (ein ἓν καὶ μόνον), ein Eines und ein Alleiniges, insofern auf keiner Stufe ein Anderes so ist, wie es selbst, sey es, daß man Gattung, Art oder Individuum in das Auge faßt; kein Blatt, kein Ei ist dem andern vollkommen gleich.

Neben der großen Einheit der Natur oder des All, welches sich in die Einheiten der Gattungen, Arten und In-

dividuen spaltet, steht darum die Verschiedenheit oder Mannigfaltigkeit, und in der Mannigfaltigkeit das Andere (τὸ ἕτερον), zufolge von welchem Keines wie das Andere ist, sondern Alles sich nach Gattungen, Arten und Individuen, jedes mit besonderem Charakter und besonderer Form des Lebens, gespalten darstellt.

4. Jenes Eine, worauf alles Mannigfaltige im Individuum, in der Art, in der Gattung, wie im All zurückweist, ist nichts Anderes, als seine innere Wesenheit, die Idea, aus welcher, wie wir oben anführten, die ganze Erscheinung eines jeden Dinges hervorquillt und sich entfaltet; und so ist auch die Erscheinung dieser Wesenheit oder Wahrheit nichts Anderes, als das Mannigfaltige, in welchem sich das Eine offenbart. Wenn wir daher früher die Schönheit als die Offenbarung der Wahrheit in der Form bezeichneten, so werden wir sie jetzt als die Offenbarung des Einen in dem Mannigfaltigen, der Einheit in der Vielheit, bezeichnen können. Die eine wie die andere Bezeichnung sind nur verschiedene Wendungen, um das Wesentliche, was hier vorliegt, auszudrücken.

Wie demnach früher wir aus dem Fruchtkeim irgend eines Gewächses die ganze Fülle seiner Erscheinungen hervorquillen sahen, so fassen wir jetzt jenes in dem Keime Waltende als das Eine; und das durch dieses Hervorquillen Gebildete als das Mannigfaltige; und die Durchdringung des Einen und des Mannigfaltigen ist eben das Schöne.

Es verhält sich nicht anders in dem menschlichen Geiste. Was wir früher als sein Wesen, seine Wahrheit, seine Idea bezeichnet, ist eben das Eine, welches die Möglichkeit oder Potenz des Vielen in sich trug, und die Entfaltung die-

ses Einen im Gefühl, Gedanken und Handlungen wiederum die Erscheinung des Einen in dem Mannigfaltigen.

5. Die Einheit an sich ist nicht erkennbar; sie ist aber das Nothwendige, welches allein die Erscheinung erklärlich macht, und wird darum mit unabweisbarer Vernunftnothwendigkeit dieser zu Grunde gelegt.

Das Mannigfaltige ist nur erkennbar, insofern es in seiner Beziehung auf die Einheit gefaßt wird. Das Eine wird demnach nur durch das Mannigfaltige, wie dieses nur durch das Eine erkannt, ein Prozeß, der Alles bis auf die höchste Einheit in der Gottheit durchdringt und rein geistiger Natur ist; der Geist ist es, der aus dem Mannigfaltigen das Eine findet, und in der Offenbarung desselben, in dem Mannigfaltigen, das Leben wahrnimmt, das in ihm selbst liegt und das er empfindet.

6. Eben so nothwendig ist, daß die Einheit als die dem Mannigfaltigen zu Grunde liegende Idee dem Organismus vorsteht, einem jeden Theile das ihm Zuständige an Ausdehnung in Form und Verhältniß zuweist, und eben so als Ausdruck seines bestimmten Wesens in jedem einzelnen, auch dem untergeordnetsten Theile sichtbar und fühlbar zum Vorschein kömmt. Schon auf dem Gebiet des vegetabilischen Organismus ist das deutlich. Irgend eine Pflanze, z. B. das aconitum mit der scharfen, zersetzenden Kraft in seinem Innern, zeigt dieses sein Wesen in der strammen Entfaltung seines hohen Stengels, in der fest und spitz umrissenen Form seiner Blätter, in dem dunkeln, unheimlichen, schlangenähnlichen Grün seiner Zweige und ihres Laubes, und in dem tiefen, geheimnißvoll glühenden Blau seines wunderbaren, keck und kühn gestalteten Kelches: es ist dieselbe Wesen-

heit, die sich in allen Theilen als eine und dieselbe, als Einheit, Organismus und Ausdruck sichtbar und fühlbar macht.

Dasselbe gilt von der Gliederung des animalischen Organismus bis zu dem menschlichen herauf, und es ist bekannt, daß die Physiognomik die innern und durchgehenden Bildungsgesetze des Organismus eines jeden Individuums bis in seine letzten Theile, die Finger, das Ohr, die Haare in ihrer tiefen und vollen Uebereinstimmung nachgewiesen hat; und eben so hat die neuere Physiologie selbst in der Konstruktion der Haare das Charakteristische des ganzen Organismus des Individuums wiedererkannt.

Es verhält sich nicht anders mit dem menschlichen Geiste; nur daß diesem durch die wachgewordene und in Selbstbewußtseyn sich verklärende Vernunft eine größere Freiheit in Beziehung auf seine Ausgestaltung innewohnt, während die übrigen Individuen der animalischen, vegetabilischen und mineralischen Natur die ihnen einwohnende Wesenheit, den Hauch Gottes, als latente Vernunft, aber darum mit einer desto strengeren Nothwendigkeit in sich tragen; das ist die Einheit in der Vielheit, die dem Ganzen, wie jedem Einzelnen innewohnt.

7. Ist nun ein jedes Ding, insofern es sich als schön darstellt, oder als wahr in der Form offenbart, zugleich die Offenbarung der Einheit in dem Mannigfaltigen: so wird von einem jeden Werke der Kunst zu verlangen seyn, daß es in gleicher Weise, um als schön zu erscheinen, die Einheit in sich trage, diese aber in dem Mannigfaltigen offenbare. Seine Einheit ist seine Wahrheit; in dem Mannigfaltigen seiner reinen Form ist die Offenbarung dieses Einen, und

in der Durchdringung von beiden sein Leben und sein eigentliches, substantielles Daseyn.

8. Die Einheit des Werkes soll sofort in einer Weise sich offenbaren, daß sie in dem Mannigfaltigen leicht erkannt, und dieses ohne Weiteres auf sie bezogen werden kann. Sie beherrscht dann das Ganze wie das Einzelne, und dieses wie jenes wird dadurch deutlich und verständlich.

Es soll darum das Werk Nichts enthalten, was aus der Idee, als der Einheit, nicht mit innerer Nothwendigkeit hervorgeht, und auf sie nicht zurückweist, und sich als einen innerlich bedingten Theil des Ganzen darstellt.

9. Diese Einheit wird nicht gestört oder aufgehoben, wenn auf geistigem Gebiete das Eine, das in dem Werke sich enthüllt, das Gefühl, die Erwägung, der Entschluß, sich in mancherlei Wendung und Weise zeigt; es sind dieses dann nur verschiedene Arten, in denen es nach seiner Ausbreitung und Gestaltung strebt, und in das Bewußtseyn einzutreten sucht.

Es wiederholt sich hier auf dem Gebiete der Freiheit dieselbe Erscheinung, welche wir auf dem Gebiete der Naturnothwendigkeit als Bildungsprozeß mit innerer Absichtlichkeit und Berechnung nachgewiesen haben.

Es wird die Einheit ferner nicht aufgehoben, wenn aus dem Innern durch die Kraft des Gegensatzes ein scheinbar Anderes hervorgetrieben wird, wie in der Harmonie die Dissonanz. Allerdings scheint die Einheit dadurch auf einen Augenblick bedroht, aber indem die Dissonanz sofort durch einen neuen Akkord aufgelöst wird, erscheint die ganze Folge von Tönen als eine höhere Einheit, welche durch den Wi-

derspruch die früheren Tonfolgen und ihre Vermittlung erzeugt worden ist.

10. Eben so wenig wird sie aufgehoben, wenn äußerlich ein Anderes hinzutritt, um durch sein Einwirken das Eine zu bestimmen, zu bewegen, wie es bei der Entfaltung der Handlung zu geschehen pflegt. Auch hier wird die Einheit nur für den Augenblick aufgehoben, durch den Gegensatz zu einer höheren vermittelt, und erscheint dann als Solche reicher, ausgedehnter und umfassender; das für den ersten Augenblick Fremde wird dann als Stoff einer reicheren Gestaltung durch den Bildungsprozeß in das Innere aufgenommen und in dessen Substanz übergeführt. In dieser Weise kann die Einheit sich in einer vielgegliederten, durch mannigfache Wechselfälle scheinbar gestörten und durch Gegensätze fortschreitenden Handlung bewähren, wenn das ursprünglich Eine durch den Widerspruch und die Hemmung immer siegreich hindurchdringt, sich behauptet, und alles Andere, nachdem es dasselbe in sich übergeführt hat, als Theil seiner Gliederung und als Form seiner Offenbarung erscheinen läßt. Die Einheit ist dann in dem mannigfaltigen Ganzen durch seine Theile vermittelt und enthüllt, und als Theile derselben, gleichsam als Glieder ihres Organismus, werden die einzelnen Vorfälle, Begebenheiten, Charaktere, Entschlüsse und Neigungen sich darstellen, die in dem Laufe der Handlung hervortreten und sich geltend machen.

11. Es geschieht hier vollkommen dasselbe auf dem Gebiete freier Thätigkeit, was auf dem Gebiete der Natur in dem chemischen Prozesse bei Bildung neuer Gestalten vorgeht. Die verschiedenen Stoffe durchdringen sich, in ihrer

Durchdringung verschwinden sie als Solche, um sich als ein Neueres, Höheres und Vermitteltes dann zu offenbaren.

12. Dagegen wird die Einheit gestört, wenn in das Innere ein dem Uebrigen widerstrebender, fremdartiger Stoff sich hineindrängt, der die Wahrheit aufhebt, und in keiner Weise in sie als ein nothwendiger Theil ihrer Gestaltung übergehen, mit der Einheit vermittelt werden kann; wenn ferner die Entfaltung irgend einer Einheit, z. B. in der Handlung, durch Beweggründe vorschreitet, welche zu schwach, oder durch Charaktere, welche der Bewegung nicht gewachsen und darum falsch sind; das Ganze hebt sich dann auf und verliert mit der innern Haltung die Einheit, und mit der Einheit die Wahrheit.

Etwas der Art geschieht am Schlusse einer der kunstreichsten und am besten geführten deutschen Tragödien, dem Werke eines Meisters, in welchem Verstand und Gefühl in gleicher Stärke, der Verstand vielleicht überwiegend war: in der Emilia Galotti von Lessing. Am Schlusse des Stückes opfert ein Vater seine Tochter, er stößt ihr auf ihre Bitte den Dolch in die Brust, um sie aus der Gewalt eines leidenschaftlichen Fürsten zu befreien, der ihre Tugend bedroht. Ist in den Verhältnissen, in der Lage, in den Verwicklungen und den Gesinnungen diese Handlung, in ihrem Innern eine unnatürliche, als nothwendig bedingt? — Offenbar schwebte dem Dichter die römische Virginia vor, welche von der Hand ihres Vaters in gleicher Weise den Tod empfing, weil dieser die einzige Möglichkeit bot, die Tugend der edlen römischen Jungfrau vor den Lüsten des mächtigen Appius Claudius zu schützen, dem sie durch ein feiles Gericht als Sklavin war zuerkannt worden. In dieser Lage ist der Tod der Vir-

ginia das einzige Mittel, ihre Ehre und das zu retten, wodurch sie Römerin ist. War dasselbe der Fall bei Emilia Galotti? war für eine freie und edle Italienerin, die noch dazu einen tapfern Vater zur Seite hatte, keine Möglichkeit, sich aus den Besitzungen eines Fürsten, der sie nicht einmal in offener Gefangenschaft hält, damit aber aus der Gefahr zu retten, von welcher sie sich bedroht sah? Lessing hat gefühlt, daß ein weiterer Grund dieser That nachzuweisen war; daß dieser allein in dem Gemüthe, in den Gefühlen der Emilia könne gefunden werden; er hat sie darum mit „heißem Temperamente" ausgestattet, und läßt sie ihrem Vater, um ihn zur That zu bewegen, sogar bemerklich machen, daß sie heißes Blut habe. Aber dadurch hebt sie ihren sittlichen Werth auf, daß sie sich selbst als unter der Herrschaft gewöhnlicher Sinnlichkeit anerkennt und ihrem Vater darstellt. Etwas Anderes wäre es gewesen, wenn sie für den Fürsten von derselben Leidenschaft wäre erfüllt gewesen, von der er zu ihr gedrängt wurde; wenn ihr ganzes Bestreben dahin gegangen wäre, ihrer Leidenschaft gegen ihn mächtig zu werden; wenn ihre Vermählung mit dem Grafen Appiani keinen andern Grund gehabt hätte, als für jenen Kampf eine äußere Stütze zu gewähren; wenn, nachdem er durch Meuchelmord ihr entrissen worden, und sie in die Gewalt desjenigen zurückgefallen war, dem sie mit aller Macht entfliehen wollte, sie sich unter dem Gesetze der unbesiegbaren Gewalt der Liebe fühlte, und nun, da, wenn auch nicht außer ihr, doch in ihr, jede Möglichkeit der Rettung verloren war, von ihrem Vater den Tod als die letzte Zuflucht begehrt hätte.

Lessing scheint auch dieß geahnt zu haben; mehrere Stellen deuten, daß der Fürst der Emilia Galotti nicht

gleichgiltig war, aber diese Neigung tritt zu wenig hervor, sie ist zugleich so schwach, daß sie mit innerer Zustimmung des Herzens sich dem andern Gemahle verbinden kann; und sollte sie als das wahre, tiefer liegende Motiv der Handlung sich geltend machen, dieser aber dadurch zur innern Einheit und Wahrheit verhelfen, so mußte die ganze Anlage und Führung des Stückes darnach eingerichtet werden, daß am Ende dem Vater in der That Nichts übrig blieb, als seine Tochter zu opfern, um sie zu retten. Wie jetzt die Handlung vorliegt, ist seine Erklärung nach dem Morde in Form einer Metapher: „er habe eine Rose gebrochen, ehe sie vom Sturme geknickt wurde" von zweifelhafter Bedeutung, und kann nicht aus dem tiefsten Gefühle des Vaters hervorgeflossen seyn. Denn, wie die Handlung vor uns ausgefaltet ist, waren für ihn, wie für Emilia, keineswegs alle Wege der Rettung verschlossen, alle Mittel erschöpft; die Sonne war über ihr noch nicht untergegangen.

13. Eben so wird die Einheit aufgehoben, wenn äußerlich Etwas hinzukömmt, was mit der innern Wahrheit der Handlung sich nicht vereinigen, sich nicht in sie aufnehmen, und mit ihr zu einem höhern Ganzen vermitteln läßt; es bleibt dann als ein Fremdes, in den Organismus nicht Uebergegangenes, für sich Bestehendes, als etwas Ueberflüssiges oder als ein Auswuchs. Die Werke aller Künste zeigen solchen Ueberfluß in ziemlicher Menge, besonders die Architektur, nachdem bei den Römern ihr Rundbogenbau mit dem hellenischen Architravenbau zu einem innerlich sich widerstrebenden, besondern Baustyle war vereinigt, und ein Theil der wesentlichsten griechischen Bauglieder zu bloßem konstruktiv nicht berechtigten Schmucke war verwendet worden.

Aber man findet dergleichen auch auf dem Gebiete der Poesie, selbst in Werken ersten Ranges und bedeutender Meister. Wir wählen absichtlich wieder ein Beispiel der Art aus einem der ersten Werke unserer tragischen Bühne, aus Wilhelm Tell von Schiller.

In diesem Drama liegt die Einheit in dem Entschlusse eines starken, naturkräftigen und bis dahin selbstständigen Volkes, von seinen Thälern die Unterjochung abzuwenden, welche die nicht berechtigte Herrschaft eines aus ihrer Mitte zu hoher Macht emporgekommenen adeligen Geschlechtes, der Habsburger, ihnen aufgelegt hat, und in der Freistatt ihrer Gebirge die uralte väterliche Unabhängigkeit wiederherzustellen. Alles, was sich in dem Stücke bewegt, geht aus diesem Entschlusse hervor, führt auf ihn zurück, oder ist bestimmt, Lage, Verhältnisse und Gesinnungen der dabei Betheiligten, ja Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Volkes in hellem Lichte zu zeigen. Vieles scheint nur locker verbunden, wie das Auftreten und das Eingreifen Wilhelm Tells selbst in der Handlung; es scheint mehr ein idyllisches Beieinander zu seyn, aber der innere Zusammenhang stellt sich leicht und wesenhaft überall hervor, und die dramatische Kunst hat hier wohl nicht ohne tiefe Beachtung des national und örtlich Gegebenen jene Lockerheit der einzelnen Theile bewahrt, die am Ende doch, wo es die Hauptsache gilt, sich als ein wohlgefügtes Ganze zusammenschließt.

Anders jedoch verhält es sich mit dem Schlusse des Stückes. Tell hat den Landvogt Geßler durch Meuchelmord getödtet, eine That, die vor dem sittlichen Gesetze nicht gerechtfertigt werden kann, vor dem Gefühle ist sie bereits gerechtfertigt; denn ein Vater, wie er, den der Tyrann genö-

thigt hat, den Pfeil auf das Haupt seines geliebten Kindes zu richten, kann sich als außer der Sphäre des gegenseitigen Rechtes gestellt denken, nachdem der Andere durch den an ihm geübten Frevel sich selbst des Anspruches auf seine Schonung begeben hat. Aber etwas Anderes ist es gegenüber dem strengen sittlichen und durch tiefbegründete bürgerliche Ordnung gefestigten Gesetze, nach welchem der Meuchelmord in keiner Weise zulässig erscheint. Gleichwohl hat Schiller gesucht, die Frage auf politisch sittlichen Grund dadurch zur Entscheidung für Tell zu bringen, daß er den Johannes Parricida bei ihm einführt, der seinen Verwandten, den Kaiser Albrecht, wegen Familienzwistes erschlagen hat; und indem Tell den Unterschied zwischen beiden Thaten hervorhebt, und seine Beweggründe denen des Andern gegenüber geltend macht, wird ihm eben der Versuch, seine That politisch und sittlich zu rechtfertigen, in den Mund gelegt. Das, wie gesagt, konnte nicht gelingen; dazu war es unnöthig; denn für die poetische, auf das menschliche Gefühl und den in der Dichtung überall hervorbrechenden Naturzustand individueller Vergeltung allein berechnete Wirkung war seine Handlung der Nothwehr schon gerechtfertigt; und wenn er nach der blutigen That dem Feinde, der sterbend sagt: „das ist Tell's Geschoß", von seinem sichern Felsen zuruft:

„Du kennst den Schützen; suche keinen andern!
Frei sind die Hütten; sicher ist die Unschuld
Vor dir; du wirst dem Lande nicht mehr schaden —"

und wenn dieser Ausbruch der siegreichen Rache in der Bestrafung einer unerhörten Ungebühr von dem stürmischen Beifall der Zuhörer begrüßt wird: so ist dadurch die poetische Rechtfertigung vollzogen, und eine weitere liegt außer

der Sphäre der Kunst; was Schiller gewollt, ist eine politisch-sittliche Unmöglichkeit, und darum Johannes Parricida ein Auswuchs, der sich in die Einheit des Stückes nicht einschließen läßt, und welcher durch ein sehr entschiedenes Gefühl als unnütz und störend ausgestoßen wird.

14. Geht man zunächst auf die Beschaffenheit des Mannigfaltigen über, in welchem sich die Einheit offenbaret, so soll sie eine wahre seyn, d. h. gleich dem Mannigfaltigen in der Natur aus innerer Fülle sich als eine volle, reiche und lebendige offenbaren.

Die Natur ist, wo sie ungehemmt wirkt, in ihrer Entfaltung nirgends dürftig, arm und spärlich, sondern wie aus unerschöpflichen Brunnen fließt und strömt der Quell alles Lebens aus ihrem Innern, und ergießt sich auf die sichtbare, sprossende, blühende und fruchttragende Schöpfung. Es ist dasselbe mit dem menschlichen Geiste. Ist er in seinem Wesen, in seiner Wahrheit und Einheit ein gesunder, seiner Kraft sich bewußter, und in seiner Gestaltung nicht gehemmt, so wird er in gleicher Fülle in Gefühlen, Gedanken, Erwägungen, in edeln Entschlüssen und rühmlichen Thaten, so wie die von außen kommende Wirkung ihn bewegt und drängt, unablässig ausströmen, und darum wird auch das Werk des Künstlers um so höher stehen, je reichlicher, tiefer und unerschöpflicher sein Inhalt sich offenbaret; je mehr in das Allgemeine gehalten, je leerer an substantiellem Inhalte, desto unerquicklicher und matter wird es sich darstellen. Alles, was auf diesem Gebiete als das Spärliche, Dürftige, als Armuth und darum als Unvermögen erscheint, ist nicht das Leben in seiner unerschöpflichen Fülle; es ist nicht das wahre Mannigfaltige, so reich es auch an äußerem Wechsel seyn mag;

es ist der Schatten des Lebens, und Werke dieses Gepräges schweben wie Schatten umher: „ὥσπερ σκιαὶ ἀΐσσουσιν.“

Um auch hier uns an die Poesie zu halten — das Entsprechende der übrigen Künste wird sich Jedem gleich aufdringen — so zeigt sich in dieser Weise, als der wahren Fülle ermangelnd, matt und bedeutungslos schon in der alten Lyrik Vieles, was unter den sogenannten anakreontischen (ἀνακρεόντεια), was unter den Minneliedern, oder unter den Werken der Provençalen aufgenommen ist. Wir sind keineswegs gemeint, das bedeutsame Verdienst, welches dieselben als lautere Erzeugnisse ihrer Zeit und als besondre Art ihres Fühlens und Denkens ansprechen, in Abrede zu stellen, und erkennen auch an, daß mehrere selbst einem gebildeteren und reicheren Geiste genügen mögen; aber in andern ist eine farblose, matte und unkräftige Entfaltung von Gefühlen und Ansichten, die sehr innig seyn möchten, aber sehr oberflächlich zum Vorscheine kommen. Wenn Schiller irgend wo bemerkt: „die Sperlinge, im Falle ihnen möglich wäre, ihre Empfindungen durch Worte zu geben, würden sich darüber ungefähr eben so leer äußern, wie einzelne jener Minnesänger“, so klingt das allerdings hart und kann in mancher Hinsicht als ungerecht angesehen werden; aber der Wahrheit kömmt es um ein Bedeutendes, wenigstens gegenüber einer beträchtlichen Anzahl dieser Lieder, nahe.

Es ist nicht anders mit den zahllosen Gesängen über Wein und Lust, über Liebe und Liebesschmerz in der späteren Lyrik, sowohl derjenigen, welche den Namen von Gleim und seinen Zeitgenossen trägt, wie von den Liebeleien der modernsten Dichter unserer Litteratur; und was in Bezug auf die mächtigste und gewaltigste der menschlichen Leiden-

schaften in ihnen gesagt wird, geht, wie irgendwo bemerkt wird, ungefähr auf den Wechselgesang zurück: „Ich liebe Dich, Du liebst mich, Er liebet mich, oder Sie liebet Dich, Wir lieben uns," worauf der Chor einfällt: „Ihr liebet Euch, oder: Sie lieben sich."

15. Indeß, wenn wir von dem Mannigfaltigen begehren, daß es reich, voll, und aus lebendigem Quelle entströme, so darf dabei nicht übersehen werden, daß neben der Fülle das Maaß zu halten, und neben der Tiefe die Klarheit anzustreben ist. Maaß bei innerer Fülle, und Klarheit bei großer Tiefe sind zwei nothwendige Gesetze, nach welchen, wie die Natur in allen ihren Bildungen verfährt, so auch die Kunst in den ihrigen verfahren soll. Die wahre Fülle des Gemüthes braucht nicht nothwendig einer Fülle der Worte, um sich zu offenbaren; es gilt im Gegentheile von ihr, was Euripides von der Wahrheit sagt: „daß ihr Wort ein einfaches sey":

„ἁπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ἔφυ."

und es kömmt nur darauf an, daß die Worte, wie Pindar sagt, aus dem tiefsten Gemüthe geschöpft werden, um jene Fülle zu zeigen und empfinden zu lassen. Der Strom wird darum nicht aufhören, ein reichlicher zu seyn; aber er wird sich in gewiesenen Ufern halten, und in ruhiger oder rascherer Wellung zwischen ihnen hinziehen.

Das ist die edle Einfachheit, welche von den größten Meistern der Kunst als das Siegel der Vollendung angestrebt wurde; der Gegensatz von der andern Einfachheit, die nicht einen tiefen Geist, sondern einen flachen und seichten Grund abspiegelt.

Maaß halten in innerer Fülle, und die Linie erkennen, über die hinaus das Schöne nicht mehr bestehen kann, ist das Zeichen des großen Geistes und des großen Künstlers, am schönsten sich offenbarend, um bei der dramatischen Poesie zu bleiben, in den Werken desjenigen alten Meisters, den auch Schiller für den größten der tragischen Künstler erklärt hat: in den Tragödien des Sophokles. Hier wird man, auch bei großer Fülle und Energie, in der sein Inneres ausströmt, überall die Besonnenheit, die Energie der Selbstbeherrschung, das Maaß wahrnehmen, in dem Alles gehalten ist und zur vollen Schönheit verklärt wird.

Anders ist es oft bei Shakespeare, der vielleicht alle Dichter an Energie und Reichthum des Geistes übertrifft, der aber in seiner Bildung nicht zur vollen hellenischen Durchdringung und Reinheit gelangt, nicht selten von dem gewaltigen Genius seines Wesens, wie von einem Sturmwinde, fortgerissen, und in Ausdruck, Bildern, Gegensätzen, sich bekämpfenden und ausschließenden Gedanken, über das Ziel geführt wird.

16. Es verhält sich eben so mit der Klarheit; die Fülle des Mannigfaltigen setzt Tiefe voraus, Tiefe des Gefühles, der Erwägung, des Gedankens; aber wie ein tiefer Brunnen, wenn seine Gewässer klar gehalten sind, den Blick bis auf den Grund gestattet, so ist es auch in den tiefsinnigsten Werken der wahren Kunst; sie sind von solcher Lauterkeit, daß man ihnen bis in das Innerste, bis in die Seele dringen kann. Alles ist in ihnen auf das Bestimmteste umrissen, auf das Lebendigste gefühlt und deutlich gedacht; der Aether eines klaren und heitern Himmels ist um und über ihre hellen, festen und bestimmten Gestalten ausgebreitet.

17. Dagegen wird das Armselige, das Unkräftige, das nicht zum Gebrauche seiner eigenen Mittel Durchgedrungene, sich überall in das Unbegränzte, Formlose, Nebelhafte verlieren, und unfähig, Festes und Bestimmtes zu gestalten, das Wahre, Mannigfaltige zu bilden, in allgemeine Gefühle der Freude oder des Schmerzes verschwimmen; eine Erscheinung, die man in Bezug auf jenes ungestalte Weh, das sich in Werken moderner Lyrik vielfältig zeigt und breit macht, nicht uneben „den Weltschmerz" genannt hat, an welchem diese Poeten erkrankt seyen. Im Ganzen aber, da das Werk des Künstlers aus seinem Innern geschöpft ist, wird es gleich diesem gestaltet seyn; es wird dieses in der am meisten substanziellen und vollen Weise wiederstrahlen, sey es als ein mächtiges und starkes, als ein tiefes und reiches, und im Maaße der Selbstbeherrschung und der sittlichen Scheu gehaltenes; sey es als ein Produkt der Unkräftigkeit, der sich selbst überspannenden Armuth, welche statt der Fülle des wahren Mannigfaltigen, nach dem sie strebt, ein dürftiges Gewebe aus krankhaften Gedanken in trübseligen Bildern spinnt; das mehr in die tragische Garderobe der heroischen Bettler und Gichtbrüchigen des Euripides bei Aristophanes, als in den Tempel edler und erhabener Schöpfungen des höheren und freieren Genius gehört; „Drum
sucht, ihr Herrn, nur selber recht zu seyn!
Dann wird auch recht seyn, was ihr wollt und zeuget."

Soviel über das erste Gesetz, nach welchem das Schöne sich entfaltet; über das Gesetz der Einheit in dem Mannigfaltigen, so viel nämlich im Allgemeinen darüber konnte gesagt werden; wir werden es nun in den einzelnen Künsten bestimmter nachweisen.

§. 25.

Einheit und Mannigfaltigkeit in den Werken der Tonkunst.

1. Bei den Werken der Tonkunst ist die Einheit in der Stimmung, im Gefühle und in dem Gedanken, zu dem das Gefühl sich verklärt; und dieser zeigt sich bereits in dem Thema, in den Akkorden, durch welche das Werk eingeleitet wird. Sie enthalten den Keim des Ganzen, der durch die Beziehung auf eine bestimmte Tonart und die Raschheit oder Langsamkeit des Ganges noch näher bezeichnet wird; und diese Einheit entfaltet sich sofort in der dadurch angedeuteten Form durch die Reihen der Töne in der Melodie, durch ihren Zusammenklang in der Harmonie, und bis in die reichsten Verbindungen der Instrumente und der Stimme, in einer Weise, daß er als die einfache Folge der melodischen Töne überall darüber schwebt und das Zerstreute vermittelt; und daß, wo Gegensätze als Dissonanzen oder als scheinbar widerstrebende Stoffe sich einmischen, nach ihrer Vermittlung, er überall siegreich waltet und sich in andern Formen erneut. Das Werk der Tonkunst gleicht in sofern einem gleichmäßig fortstrebenden, bald tiefer erregten, bald ruhiger hinwallenden Strome, das ursprüngliche Gefühl in immer neuen Formen entfaltend; sey es, daß es einfach in lyrischer Enthüllung hervortritt, oder sich in die Tiefen der Symphonie versenkt, um nach vielen innern Kämpfen endlich zur Auflösung und Befriedigung zu kommen; oder daß es dem Worte des Dichters und der Darstellung des Mimen sich entsprechend und erläuternd anschließt.

2. Bei diesem gleichmäßigen Gange der von der Melodie beherrschten Harmonie ist weder das Maaß in der Fülle, noch die Klarheit bei der Tiefe ausgeschlossen; und gerade in dem Maaße und der Klarheit, bei jener Fülle und Tiefe, und in der Uebereinstimmung, in der Alles gehalten ist, zeigt sich die Kunst der großen Meister.

3. So werden die Tonsätze von Gluck sich gleich von den ersten Gängen an als das ankündigen, was sie bis zur tiefsten Erregung und bis zur reichsten Entfaltung bleiben; überall ein tiefes und zugleich reines Gefühl enthüllend, in jede Stimmung eindringend, sie verklärend und zuletzt siegreich ihrem Ziele entgegen eilend.

Die Entfaltung ihrer Harmonie wird genährt durch Aufnahme und Verschmelzung der Gefühle, der Stimmungen und Erwägungen, welche aus dem Gegebenen, oder aus den früheren Sätzen gleichsam hervorbrechen, wie das Feuer aus den Stoffen, die ihm zugeführt werden, und erst nach Erschöpfung und innerer Sättigung zur Befriedigung durch die Auflösung gelangen.

Reichlicher und mannigfaltiger entfaltet sich schon der Blüthenschmuck der Mozart'schen Harmonien, und in größere Tiefe sich versenkend und das Gemüth bis in das Innerste erregend die Gewalt der Symphonie von Beethoven, so wie die Pracht der Chöre in seinem Fidelio.

4. Zur Seite dieser Werke, in denen die höchste Meisterschaft ausgedrückt liegt, bewegt sich das Matte und die übertriebene Manier der Tonkunst. Jene entbehrt nicht gerade der Melodie; aber dieselbe ist ohne Reichthum und ohne tiefere Bedeutung. Sie erregt darum weniger, als daß sie unterhält; schmeichelt den Sinnen, ohne das Gemüth zu be-

rühren. So ist die musikalische Eigenthümlichkeit Rossini's; noch schwächer die der andern neuern italienischen Tonsetzer.

Dagegen ist Andern das Starke nicht stark, das Ergreifende nicht ergreifend genug; sie wühlen gleichsam in dem innern Schatze der Harmonie, regen die tiefsten Gefühle bis zur höchsten Anspannung auf, überbieten sich in der Entfaltung eines unergründlichen Uebermaaßes. So ist die übrigens geistreiche und tiefsinnige Musik von Meyerbeer beschaffen, eine Uebertreibung und dadurch eine Manier des von seiner klassischen Reinheit entarteten Tonsatzes, und namentlich ist in seinem „Robert der Teufel" es öfter, als ob alle Dämonen in das Orchester gefahren wären, und dort ihren Sabbath feierten.

5. Uebrigens entfernt auch in Werken ausgezeichneter Meister nicht selten Einzelnes sich von jener eben geschilderten und lautere Mannigfaltigkeit offenbarenden Einheit, und tritt als etwas Fremdartiges, mit ihr nicht Vermitteltes hervor.

So die Arie der „Königin der Nacht" in der „Zauberflöte" von Mozart, die durch überbotene Künstlichkeit, durch Keckheit der Koloraturen und der Triller sich als einem ganz andern Style angehörend zeigt. Sie war, wie man sagt, von dem Tonsetzer für eine italienische Sängerin so eingerichtet, die sich in dergleichen Künstlichkeit besonders wohlgefiel und darin ihren Ruhm suchte; und der Tonsetzer hat nicht ohne Absicht sie so schwierig gemacht, daß sie selbst jene gewandte Sängerin fast zur Verzweiflung soll gebracht haben.

6. Die Einheit des Tonwerkes ist eine andere, je nachdem es der lyrischen, oder der episch-dramatischen Art an-

gehört. Jene folgt Einer, in einer gegebenen Stimmung oder Lage enthaltenen Idee, und sucht sie durch die Mannigfaltigkeit ihres Harmoniensatzes zur Wahrnehmbarkeit und Beschaulichkeit zu bringen. Sie ist darum immer wesentlich aus Einem und gleichmäßigem Guße. —

Die dramatische Einheit des Tonsatzes erhebt sich zu jener Einheit des Drama selbst, die als eine reichere und höhere, eine große Mannigfaltigkeit der Lagen, Gesinnungen und Handlungen umfaßt, aber alle zu einem in sich beschlossenen Ganzen verschmilzt. Indem der Tonsatz diesem Gange folgt, wird er den Ereignissen, den Katastrophen, den Gefühlen der Einzelnen, der Beschaffenheit der Charaktere und ihrer Art gemäß sich verschiedenartig und als eine höhere und reichere Mannigfaltigkeit gestalten, ohne darum sich von der dramatischen Einheit, als der Wurzel, zu lösen, aus welcher diese Fülle sproßt. Die einzelnen Theile erscheinen dann als die nothwendigen Glieder dieses großen poetisch-musikalischen Organismus, zu welchem z. B. in der „Taurischen Iphigenie“ von Gluck die wilden Gesänge der Taurier so gut wie die melancholischen Ergüsse gehören, unter denen der von den Furien des Muttermordes verfolgte Orestes entschlummert, oder die wehmüthigen Gesänge der Schwester und ihrer Begleiterinnen.

§. 26.

Von der Einheit und Mannigfaltigkeit in der Poesie.

1. Schon in der Tonkunst läßt sich eine innere und äußere Einheit unterscheiden, so daß der innern alles, unmittelbar das Gefühl Enthüllende, der äußern aber mehr der

Schmuck der Harmonien und der Umkleidung gehört. Dieser Unterschied tritt noch deutlicher in den Werken der Poesie hervor, bei denen, was zur innern Einheit gehört, bestimmter von dem Gebiete der äußern Einheit kann getrennt werden.

2. Die innere Einheit ist zunächst die des Gedankens, der Erwägung, der Handlung, welche das Gemüth des Sängers ergriffen und zur Dichtung bestimmt hat. Sie offenbaret sich sofort in der Entfaltung desselben, sey es, daß das Gefühl dargelegt, oder die Handlung in der Erzählung entfaltet, oder durch Schilderung und Gegenwirkung bestimmter Charaktere dramatisch in Bewegung gesetzt wird. Ihre Einheit ist, wie in der ganzen Enthüllung des innern Getriebes der Gesinnungen und der Bewegungen, so in jedem einzelnen Theile, in jeder Lage, in jedem in sich abgeschlossenen und klaren Charakter enthalten; jeder ist und bedeutet für sich Etwas, verbindet sich mit den andern zu einer höheren Einheit und greift harmonisch in die Bewegung ein, um sie zu gestalten oder zum Ziele zu führen. Diese innere Einheit ist ferner in der Gleichmäßigkeit der Haltung, sey es, daß man auf die Beweggründe der Handlung, oder auf die Ebenmäßigkeit ihrer Theile achtet, endlich in der Uebereinstimmung des sich Entfaltenden mit der Zeit, der es angehört, mit dem Geiste und der Art des Volkes, aus der es geschöpft wird. Es trägt den Charakter, den es vermöge dieser Beziehung in sich haben und enthüllen muß, sey es, daß das indische, das hebräische, das griechische oder das deutsche Wesen sich in ihm offenbart. Die Art und Weise aber, wie dieß geschieht, ist überall nur Modifikation der allgemeinen menschlichen Art und Gemüthsentfaltung; indeß gerade in der Besonderheit liegt das Eigene, und in dem Eigenen

der letzte Ausdruck der besondern innern Einheit und Wahrheit. Die wahrhaft poetischen Werke aller Nationen sind darum in ihrem Wesen mehr noch, als andere Kunstwerke, einer großen menschlichen Einheit angehörend, welche sich nach Völkern und Zeiten in Gattungen und Arten spaltet.

3. Die Einheit der Form des poetischen Werkes begehrt, daß das, was dem Gedanken, dem Gefühle, der Erzählung als Sprache, wie als Rhythmus zur Einkleidung und Erscheinung dient, nach den verschiedenen Auffassungsweisen der Völker jener innern Natur entsprechend und mit ihr übereinstimmend gebildet sey; daß die Sprache in jener Uebereinstimmung mit der Natur des Inhaltes, daß ihre Ausdrücke, Bilder, ihre Wendungen, ihre größere oder geringere Stärke, ihre Metaphern, gemäß dem Darzustellenden gehalten und verschmolzen werden, und daß der Rhythmus sich als der wahre Träger des innern Gehaltes darstelle, leicht oder schwer, langsam oder rasch bewegt, schwunghaft oder sanft hinfließend, wie es die Natur des Gefühles, der Vorstellung begehrt, oder der Wechsel derselben bedingt. Je reicher eine Sprache rücksichtlich des Rhythmus ist, wie z. B. die griechische, desto mehr wird sie sich der Poesie bieten, die darauf achtet, die rhythmische Gestalt in jener Uebereinstimmung mit der innern Einheit und Wesenheit des Stoffes sich entfalten zu lassen, und statt den Männern, welche unter uns die Bildsamkeit der Sprache für den Reichthum mannigfaltiger Rhythmen enthüllt und durch Anwendung ihrer Vorzüge geltend gemacht haben, wie Klopstock, Voß, Platen, Solches als ein fremdes Bestreben zu verübeln, würden die Alten ihnen als wohlthätigen Heroen Altäre errichtet, und auf ihnen neben dem Genius der Sprache auch ihren Ma-

nen Opfer gebracht haben. Wir aber fallen gar leicht in den Bann der Musen und Grazien in der Mark zurück, wo es heißt:

Ob es kunstreich oder zierlich,
Geht uns so genau nicht an.
Wir sind bieder und natürlich;
Und das ist genug gethan.

4. Indeß ist die poetische Einheit verschieden nach den einzelnen Gattungen der Poesie, die wir als lyrische, epische und dramatische getrennt haben.

Die lyrische Poesie, als die Offenbarung eines Gefühles, hat mit der Natur desselben gemein, daß sie nach verschiedenen Seiten leicht hin sich wenden, daß sie ihre Form wechseln, Verschiedenartiges anregen, in sich aufnehmen und verschmelzen, in den mannigfaltigsten Farben gleichsam schimmern kann. Ihre Einheit ist dann mehr in der innern Gleichmäßigkeit des Gefühles; äußerlich erscheint sie durch die vielfältig angeregten, zum Theil nur schwach verbundenen Stoffe öfter mehr als eine Buntheit und in ziemlicher Lockerheit; aber der wahre Künstler wird sie darum nicht auflösen, sondern das scheinbar Verschiedenartige zu einem Theile des wahren Mannigfaltigen, der Einheit des Gedichtes verbinden. So der Pindarische Gesang, der für den ersten Anblick in seinen Stoffen etwas sehr Zerstreutes und Unzusammenhängendes, eher ein Chaos, als eine Einheit in sich zu tragen scheint. Aber gleichwohl wird Alles von der ursprünglichen Idea des Gesanges beherrscht; er soll einen Sieger in den öffentlichen Spielen schmücken; und Nichts liegt der ihm vorstehenden Idea oder Einheit fern, was zu diesem Zwecke beiträgt. Neben ihm selbst, seiner That und seinem

Ruhme, steht die Zierde seines Geschlechtes, seiner Heimath, der Thaten und Heroen derselben; und Alles, was aus dieser reichen Fülle geschöpft wird, um in den Gesang einzutreten, dient dazu, den Glanz zu vermehren, den der Dichter um ihn auszubreiten berufen ist; auch kann seine Lage, die Art seines Gemüthes, Veranlassung geben, durch Beiziehung anderer, besonders heroischer Stoffe, ihn zu ehren, ihm Lehre und selbst Warnung zuzuwenden. Dazu wird dieser mannigfaltige Stoff, gleichsam der aus verschiedenartigen Blumen gewundene Kranz des Ruhmes noch dadurch enger verknüpft, daß der Dichter Alles bestimmter ethischer Betrachtung unterwirft, und mit derselben das Einzelne durchdringt und zur Einheit zu vermitteln sucht. Selbst die Erzählungen, die er einflechtet, haben nicht an sich ihre Bedeutung, sondern Bedeutsamkeit nur, insofern sie sich jener Idea unterordnen; und der Dichter begnügt sich darum meist, einzelne Züge und Gemälde des epischen Herganges, aber mit möglichster Klarheit und in höchster Energie zu entfalten, diese selbst aber seinem Urtheile und seinen Zwecken zu unterwerfen.

5. Dasselbe gilt von der elegischen Einheit; die Elegie, als Erguß eines bestimmten, besonders wehmüthigen Gefühles, hat das Umherschweifende, das sich scheinbar Gehenlassende ihrer Natur nach mit der übrigen Lyrik gemein; aber die scheinbar zerstreuten Stoffe werden dadurch, daß sie das Gefühl anregen und unterhalten, oder daß sie bei seiner Ausbreitung von ihm berührt, von ihm gleichsam aufgenommen werden, zur Einheit verbunden. So die Elegien des Tibullus, in welchen befangene Beurtheiler Mangel an Einheit fanden, und darum bemüht waren, durch Trennung derselben kleinere Gedichte herzustellen; ein Bestreben, das den

Gesang des Dichters aus Mißverstand in seine Theile aufgelöst hatte. Es verhält sich anders mit den unter dem Namen von Tyrtäus und Theognis gehenden elegischen Gedichten, in denen ursprünglich Getrenntes zu größeren Ganzen mehr äußerlich verbunden wird.

6. In ähnlicher Weise entfaltet sich die Einheit des erzählenden oder epischen Gesanges. Er hat in seinen höhern Werken zum Zwecke, eine große Begebenheit in der Art, wie sie geschehen ist und in dem Gemüthe des Sängers lebt, an uns durch die Erzählung vorüberzuführen. Die Einheit liegt hier in dem Stoffe selbst, und näher noch in dem Helden, in dem Charakter und der Gesinnung desjenigen, durch den sie herbeigeführt wird, in Beziehung auf welchen sie in jedem einzelnen Momente steht, oder durch welchen sie getragen und zum Ziele geführt wird. Da aber seine Thätigkeit nicht eine einzelne, für sich stehende, sondern eine durch die Thätigkeit vieler Andern, durch besondere Lagen, durch den Zusammenstoß von Heeren und Völkern vermittelte ist: so ist diese Einheit einer großen Ausbreitung, Mannigfaltigkeit und Vielgestaltigkeit fähig, in welcher Ereignisse und Vorgänge eintreten können, die mit der Hauptsache geringen Zusammenhang zu haben scheinen, die sogenannten Episoden. Doch werden sie darum nicht außer der Einheit stehen, wenn sie aus der Begebenheit hervorgegangen und geeignet sind, dieselbe auf irgend eine Weise zu beleuchten oder bedeutsamer zu machen.

Auf diesen Ansichten beruht die Einheit wie der Iliade, so der Odyssee.

Die Iliade behandelt eine Reihe von Begebenheiten, welche zwischen dem Zorne des Achilles und dem Tode des

Hektor verbreitet liegen; ihre Einheit ist nicht nur eine äußere, insofern in ihnen Alles enthalten ist, was zwischen zwei merkwürdigen Begebenheiten als ein in sich Abgeschlossenes begriffen ist, sondern sie ist auch eine innere, insofern alle wichtigen Ereignisse und Katastrophen von jenem Zorne abgeleitet sind, und sich als Folgen desselben darstellen. Achilles beherrscht darum die Handlung, auch wo er nicht eingreift; es ist eben sein Zorn und sein Entferntseyn von den Kämpfen, was die Begebenheiten bedingt, und ihnen die Anfangs für das Heer der Achäer, dann für seine eigenen Gefühle erschütternde Wendung gibt. Zugleich aber ist diese in sich abgeschlossene und zur Einheit vermittelte große Begebeit so reich an Zufällen, so mannigfaltig an Wechsel und so geeignet, die verschiedenartigsten Charaktere und Bestrebungen zweier gegen einander kämpfenden Völker zu entfalten, daß fast keine menschliche Regung, Gesinnung und Bestrebung gedacht werden kann, welche in ihr nicht einen geziemenden Raum und ihre Stelle fände. Ja, die Beziehung menschlicher Begebenheiten auf die Welt der Götter, von denen die Entschlüsse der Menschen, je nachdem sie ihnen lieb oder zuwider sind, bedingt und geleitet werden, und die zuletzt selbstthätig eingreifen, bringt sogar den ganzen Olymp mit den sich befehdenden Nationen in Verkehr, und entfaltet in einer einzigen Anschauung die ganze Welt der Götter und der Heroen, wie sie das Gemüth des achäischen Sängers oder derjenigen erfüllte, welche in innerer Uebereinstimmung dieses große Werk in seinen Haupttheilen aus sich entfaltet haben.

Es ist nicht anders in der Odyssee; auch da, wo Odysseus nicht handelnd eintritt, ist er doch gleichsam unsichtbar

gegenwärtig als derjenige, welcher durch die Erinnerung an seine Tugend, Klugheit oder Männlichkeit die Gemüther der Seinigen mit Sehnsucht und Hoffnung, die der Feinde mit Furcht erfüllt; und die ganze Folge der Begebenheiten von seiner Erlösung aus der Insel der Kalypso bis zum Morde der Freier steht durch ihn, durch sein Entferntseyn, wie durch sein Eingreifen, durch sein Leiden, wie durch seine That und durch Alles, was sein eigenes Gemüth und in Bezug auf ihn das Gemüth der Götter und der Menschen erfüllt, in einer innern und wechselseitigen Beziehung und Uebereinstimmung.

7. Die Einheit des Drama ist durch die Natur desselben eine strengere und fester gebildete; es soll nicht der behaglichen Ruhe des Hörenden eine locker sich entfaltende Begebenheit, sondern der unmitelbaren Aufmerksamkeit des Zuschauenden eine strenger verbundene Handlung, nicht nur in bestimmter Folge, sondern auch in einem Ueberblicke vorführen, sich vor ihm von merkbarem Anfange bis zum bestimmten Schlusse entfalten lassen.

Dazu muß der Dichter, genöthiget, ein Werk zu schaffen, welches dem Zuschauer vor die Augen gestellt werden soll, sich den Beschränkungen in Bezug auf Raum und Zeit unterwerfen, die dem Epos fern liegen, welches allein an die Vorstellung und Phantasie gebunden ist, und für sie arbeitet. Im Drama aber ist Alles mehr zusammengedrängt; und, da die Erzählung zurückweicht, muß die Begebenheit sich aus den Charakteren, aus den Gesinnungen der Personen, und dem Kampfe widerstrebender Ansichten und Beweggründe unmittelbar und lebenskräftig entfalten. Dazu kömmt in dem alten Drama die Gegenwart des Chores, der Alles unmit-

telbar in sich aufnimmt, dadurch aber es verbindet und durch seine Betrachtung es beleuchtet und im Gemüthe trägt.

Als Zeuge der Handlung und den in ihr betheiligten Personen gemeiniglich enger verbunden, ist er nicht nur bestimmt, nach Umständen rathend oder helfend in die Handlung einzugreifen, sondern auch den Gang derselben seiner Betrachtung zu unterwerfen. Er thut dieses in den lyrischen Gesängen, welche vorzüglich zwischen die einzelnen Abtheilungen gelegt sind, und gewährt in ihnen dem Gefühle und der Erwägung der Zuhörer gleichsam seinen Mund. Er spricht die ganze Fülle der Erwägungen und Empfindungen aus, welche die Begebenheit erregt, enthüllt ihre tiefe Bedeutung oder ihren Zusammenhang mit den höchsten Gesetzen der politischen oder der göttlichen Ordnung, deren Walten in dem Vorgange und in dem Schicksale der daran Betheiligten oft erschütternd, oft rührend hervorbricht. Dadurch wird die Einheit des Drama einerseits eine zusammengedrängtere, festere und in sich abgeschlossnere, als die des Epos; andererseits eine reichere, vollere Beziehung auf die Tiefen des menschlichen Gemüthes und die geheimnißvolle Welt menschlicher Ereignisse; ein wundersames Gebilde, was den dramatischen Gang des Dichters von dem Aether der lyrischen Poesie umgeben und in ihr verklärt zeigt.

8. Jene in sich mehr abgeschlossne und zusammengedrängte formelle Einheit des Drama ist daher in der neueren Kunstlehre unter dreifacher Bezeichnung, als Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit aufgefaßt worden, und diese Lehre von den drei Einheiten liegt besonders der französischen Poetik zu Grunde, und ihr Gebot ist, wie bekannt: daß die Handlung, um wahrscheinlich und dadurch wahr

zu seyn, für den, welcher sie sieht, in einer Zeitkürze verlaufe, die gegen die Zeit seines Zuschauens nicht zu sehr außer Verhältniß steht, und da er, der Zuschauer, seinen Ort behält, den ihrigen ebenfalls nicht wechseln soll. Nur dadurch werde die Handlung als Eine und als eine wahrscheinliche erkannt und anerkannt.

9. Fragt man nach dem geschichtlichen Verlaufe, so ist durch das griechische Theater diese dreifache Einheit zwar geboten, besonders durch das Erscheinen und Beharren des Chores bei den Begebenheiten; aber sie ist gleichwohl nicht strenge durchgeführt. Der „Agamemnon" des Aeschylus beginnt mit der Eroberung Trojas, die in derselben Nacht, wo Troja fällt, durch Feuerzeichen nach Argos gemeldet wird, und endet mit des Königs Ankunft und Ermordung in seiner Heimath. Hier ist also die Einheit der Zeit nicht gegeben. Die ganze Zeit zwischen der Eroberung und der Heimkehr des Königs liegt in der Handlung beschlossen.

In den „Eumeniden" beginnt die Handlung zu Delphi, wohin Orestes, um Schutz vor den Erinnyen bei Apollo zu suchen, sich geflüchtet hat; und endet vor dem Areopag in Athen. Hier ist also die Einheit des Ortes nicht eingehalten. — Auch im „Ajas" des Sophokles ist deutlich, daß am Schlusse des Stückes die Szene wechselt. Der Leichnam des Ajas wird von dem Chore abseits von dem Orte gefunden, wo die Handlung vor seinem Zelte sich entsponnen und bis zum Abgange des Ajas sich entwickelt hatte.

10. Auch fehlt es an innern Gründen, jene Einheit streng aufrecht zu halten. Man sagt, sie sey nöthig wegen der Ebenmäßigkeit der Begebenheiten. Aber diese wird nicht durch Ort und Zeit bedingt. Gelingt es dem Dichter, das

Hervorragende, Bestimmende der Handlung in gehöriger Weise zu verknüpfen, so hat er des Ebenmaaßes genug. Auch das Wahrscheinliche soll dadurch bedingt seyn, daß der Ort nicht wechsle, und daß die Zeit wenigstens nicht über Tag und Nacht, über vierundzwanzig Stunden sich ausdehne. Indeß, man befindet sich gegenüber der Bühne nicht in einem natürlichen, die Wirklichkeit wiedergebenden, sondern in einem durch die ästhetische Auffassung bedingten Zustande. Man weiß, daß man nicht die Bühne der Handlung, sondern das Theater vor sich hat; daß die sprechenden Personen mit ihren Rollen nur beauftragt sind; Alles bis auf die Form des Vortrages, bis auf die Verse, bis auf den Gesang, zeigt, daß man absichtlich und bereitwillig sich der Wirklichkeit entrückt und in eine ideale Welt versetzt hat, und dieser Versetzung, die kaum noch Illusion genannt werden kann, weil sie aus freiem Entschlusse hervorgeht und mit Bewußtseyn verbunden ist, die aber zu einer Wahrheit durch die innere Betheiligung an der Handlung wird, dieser widerstrebt es nicht, daß man in der idealen Anschauung auch den Ort wechseln und das in verschiedenen Zeiträumen Geschehene vor sich vereinigen sieht.

11. Es bleibt darum als die einzige wesentliche Einheit die der Handlung übrig, wiewohl der besonnene Dichter die ihm hier gegebene Freiheit nicht mißbrauchen und nicht Stücke liefern wird, die in den verschiedenen Akten den Helden als Kind und Jüngling und Mann und Greis zeigen; das Uebersichtliche, das in die Vorstellung als ein Ganzes Uebergehende und in ihr sich als ein solches Gestaltende ist es, wonach er zu streben, und in Folge wovon er zu vermeiden hat, daß weder in der Ausbreitung der Charaktere, noch in

dem Wechsel des Ortes, noch in der Ausdehnung der Zeit ein Uebermaaß eintrete.

Uebrigens wird die innere Einheit der Handlung auch dadurch in der ächten Tragödie vermittelt, daß sie zumeist von einem der geschilderten Charaktere getragen wird, der vorwaltend, bestimmend und handelnd Alles um sich her in Bewegung setzt und zum Ziele führt. Es ist der Protagonistes der griechischen Tragödie, dem dann der Deuteragonistes, Tritagonistes sich unterordnen.

12. Indeß kömmt hier noch eine Gattung von Dramen zu erwähnen, in welchen die Einheit willkürlich aufgehoben und in ein phantastisches Spiel aufgelöst erscheint.

So ruht die ganze alte attische Komödie auf einem durchaus phantastisch-allegorischen Grunde. Das Volk von Athen erscheint unter seinem Namen Demos und als solcher in den „Rittern" des Aristophanes, unter der Gestalt eines harthörig gewordenen Mannes; der Demokrat Kleon als ein paphlagonischer Knecht, der den Alten durch Leckereien und Schmeicheleien beherrscht; die Feldherren Demosthenes und Nikias als Mitknechte des Paphlagoniers und auf ein Mittel sinnend, ihn von dem Alten zu verdrängen. Sie finden dieß in den Orakelsprüchen, welche der Betrüger ihnen verborgen gehalten. Nachdem ein Flachshändler, dann ein Wollhändler den Demos beherrscht, werde der Lederhändler kommen, und dieser ist Kleon, dem bestimmt sey, durch einen Wursthändler verdrängt zu werden. Der wird nun gesucht und bald gefunden, er überbietet den Paphlagonier in Unverschämtheit und Schmeichelei, wird des Demos Liebling und bewegt ihn nun zufolge seiner Kunst, zu kochen und zu brühen, sich dem Prozeß der Verjüngung zu

unterwerfen. Das Stück endet damit, daß der Demos aus jener Wiedergeburt in jugendlicher Pracht hervorgeht. Er ist wieder, was er bei Marathon gewesen, die Propyläen öffnen sich, im alten Schmucke prangend tritt er aus ihnen hervor und wird in festlichen Gesängen als König der Hellenen begrüßt.

Hier ist alles unmittelbar Wahrscheinliche in Allegorie und Phantasie aufgelöst, um als höhere ideale Anschauung sich in einer neuen Einheit voller inneren Wahrheit und Bezüglichkeit darzustellen. Diese ist die Verjüngung des Volkes durch Zurückführung desselben auf alte Sitte und alte Kraft, nur möglich durch seine Befreiung von den schlechten Künsten falscher Freunde und Schmeichler, denen es verfallen ist.

In ähnlicher Weise ist die Fabel in den andern Komödien des Aristophanes, besonders in den „Vögeln" gestaltet; wo zwischen Himmel und Erde eine Stadt gebaut und den Göttern der Verkehr mit den Menschen, dadurch aber auch der Opferduft abgeschnitten wird, so daß sie in Hungersnoth gerathen und mit den Vorständen der Vogelgemeinde sich zu neuem Vertrage beilassen.

In neuerer Zeit haben besonders die romantischen Sagen von Elfen, Sylphen, Nixen und dergleichen zu solchen phantastischen Gebilden Anlaß gegeben, und der größte Meister auch auf diesem Gebiete: Shakespeare, hat in einem seiner geistreichsten und anmuthigsten Werke: im „Sommernachtstraum", Theseus, als den Herzog von Athen, mit Handwerksburschen, Urania, Elfen und Sylphen in wunderbarer Mischung zusammengebracht, um ein höchst ergötzliches Gemälde gestörter und wiedergewonnener Liebe in innerem und reichem Zusammenhange zu entfalten.

13. Wie in dem Innern Einheit walten und sich in dem Mannigfaltigen bewahren muß: so in der Form der Poesie; und so vielgestaltig sie auch hervortreten mag, sie darf gleichwohl nichts Anderes seyn, als der nothwendige Abdruck jener Vielgestaltigkeit des Gedankens und der Gefühle. Die scheinbar aufgegebene Einheit wird als eine höhere dadurch vermittelt, daß der Wechsel der Form sich dem Wechsel der Gedanken und der Gefühle entsprechend auf jedem Punkte gewährt, ihn wiedergibt, und als die geziemende Form des Mannigfaltigen und Verschiedenen mit ihm in die Idee der Einheit übergeht.

Das alte Epos hatte für seine ebenmäßige, wenn auch vielbewegte Entfaltung, zu seinem Behufe den raschen und vielgegliederten Hexameter ausgebildet; die Lyrik der Griechen entfaltete zu den reicheren und mannigfaltigeren Enthüllungen der Gefühle und Erwägungen die reichen Formen freier lyrischer Rhythmen, um in ihnen eben so das Ernste und Gemessene, wie das Heitere und Weichere in wundersamer Harmonie auszudrücken; und in dem Drama, welches die verschiedenen Gattungen der Poesie vermittelt, tritt uns statt des Hexameters der dem Gespräche näher stehende Jambus entgegen, doch so, daß bei größerer Bewegung er in den Trochäus übergeht, und sich bei beginnender Aufregung des Gemüthes in die Anapästen steigert; sogar von lyrischen Formen ersetzt wird, wo das Gefühl in tieferer Erregung reicher hervorströmt, und die Rede sich zum Gesange erhebt.

Der Chor, seiner Natur nach in die Handlung verflochten, gebraucht die Jamben, Trochäen und Anapästen, je nachdem der Gang des Stückes sie erfordert; aber in den ihm allein übergebenen Theilen, in den Erwägungen, zu

denen die Handlung führt, in dem Ausspruche der Gefühle, die sie erregt, ist er rein lyrisch; und neben dieser großen Mannigfaltigkeit der rhythmischen Form ist zugleich die innere Uebereinstimmung einer jeden mit dem Inhalte, als die höhere, vermittelte Einheit gegeben.

14. Gehen wir darauf aus, die somit im Allgemeinen dargelegte Lehre von der innern und äußern poetischen Einheit und ihrer Ausgestaltung zu einer reichen Mannigfaltigkeit an einigen Beispielen näher zu erläutern, so mag zu solchen zunächst die „Elektra" des Sophokles dienen, um so mehr, weil der Stoff: Rache der Kinder des Agamemnon an ihrer Mutter Klytämnestra für den Tod des Vaters, vollzogen durch Orestes, vermittelt durch Elektra, bekannt und wohl Jedem gegenwärtig ist.

Die innere Einheit des Werkes liegt in der einfachen Handlung. Ein Sohn ermordet seine Mutter, um in ihr die Mörderin seines Vaters zu bestrafen. Die Mannigfaltigkeit dieser Einheit offenbart sich zunächst in der durch des Agamemnon Mord herbeigeführten Lage; die Verbrecherin herrscht mit ihrem Buhlen, und hält die königlichen Töchter in Gehorsam, Elektra wegen ihres Widerstrebens auch in Schmach und Erniedrigung, nicht ohne selbst von banger Ahnung ihres von Orestes drohenden Verhängnisses beunruhigt zu werden. Dieses Mannigfaltige tritt nun noch bestimmter in den Charakteren hervor, unter denen Elektra so weit gehoben und mit Kraft und Entschiedenheit ausgestattet ist, daß sie dieses Mannigfaltige gleichsam trägt und durch ihre Gesinnung und Bestrebung zur Einheit vermittelt. Während ihre Schwester Chrysothemis schweigsam und starken Entschlusses nicht fähig ist, wird sie als von tiefem heroischen Gemüthe dargestellt,

fähig der stärksten Gefühle wie des kühnsten Entschlusses. Solche Kraft aber und Tiefe eines leidenschaftlichen Gemüthes war nöthig, um sie zu der That, die sie begehrt und leitet, fähig zu machen, selbst den Vorsatz in ihr entstehen zu lassen, mit eigener Hand das Werk zu vollziehen, wenn Orestes es nicht vollstrecken könnte.

Zugleich aber tritt dadurch etwas Herbes, dem sittlichen Gefühle Widerstrebendes ein, daß eine Tochter solche Gesinnungen gegen die eigene Mutter mit solcher Schärfe nährt und zu diesem Aeußersten strebt. Um dieß zu lösen, wird als das Tiefste ihres Wesens Liebe zum unglücklichen Vater, Trauer über sein Ungemach bezeichnet, und das Gefühl der Rache als eine Pflicht, die sie ihm schuldet, dargestellt. Dazu kömmt die tiefe Liebe für ihren Bruder; und so vieles rein Menschliche in dieser Kraft und engen Verbindung ist vollkommen hinreichend, um jenes Widerstrebende ihres Entschlusses, gleichsam die Dissonanz des Stückes, zu lösen, und ihn als das Erzeugniß einer Hingebung an heilige Pflichten kindlicher Liebe erscheinen, dadurch aber den Mißton lösen zu lassen.

Sie ist es nun, welche als Trägerin der Handlung erscheint; sie vor Allen ist die Ergriffene, die ihren Schmerz und ihre Trauer ausströmt, ihre Sehnsucht nach dem Bruder enthüllend; sie ist seine Retterin gewesen am Tage des Mordes, sie ist die Ordnerin der That, sie ermahnt, sie leitet ihn, und durchdringt Alles mit ihrer Gesinnung und mit ihrem Geiste. Orestes dagegen ist mehr passiv gehalten, er, dem die Mutter fast unbekannt und fremd geblieben, folgt dem Befehle des Gottes, und durch Vollstreckung seines Auftrages thut er die Pflicht des Sohnes. Die Erscheinung der

Klytämnestra ist durch ihre innere Bedrängniß gemildert, und durch einen Rest mütterlichen, doch vorübergehenden Gefühles bei der wiewohl falschen Kunde von dem Tode des Sohnes.

Um aber nachzuweisen, wie die Schönheit dieses Stückes sich als Einheit in dem Mannigfaltigen nicht nur im Ganzen, in der Anlage, in den Charakteren, sondern auch in den einzelnen Lagen und Aeußerungen der Personen zeigt, wählen wir einen Moment der Handlung, wo Orestes, seinen Namen verbergend, sich der Schwester, der er unbekannt ist, als den Boten von dem Untergange ihres Bruders vorstellt, und ihr den Krug, der vorgeblich seine Gebeine enthält, übergibt. Die Aufgabe des Dichters ist, den Charakter der Elektra in diesem Augenblicke als das, was er ist, und Alles, was zufolge ihrer Art ihr Gemüth erfüllt, und aus ihm entströmen muß, wahrnehmen zu lassen. Was aber sie jetzt erfüllt, ist das Gefühl der tiefsten Trauer und des herzzerschneidenden Schmerzes; und dieses Eine, gleichsam der Keim des Mannigfaltigen, wird sich naturgemäß ausbreiten, indem sie in ihrem Schmerze auf die Erinnerung an des Orestes Jugend, auf ihre Liebe und Pflege, auf sein Schicksal, das ihn in der Fremde dem Tode entgegenführt und auf die durch seinen Tod vereitelten Hoffnungen, endlich auf die Freude der unnatürlichen Mutter hingeführt wird, bis sich Alles in die Sehnsucht nach einer Stätte an der Seite des geliebten Bruders auflöst. Das ist das Mannigfaltige, und dieses durch seine Beziehung auf jene Trauer als ein Erguß derselben zur Einheit verbunden.

Folgendes ist die Uebersetzung aus Sophokles Elektra V. 1125 ff.:

„O Denkmal des geliebten Bruders, mir allein
Noch übrig von Orestes! Wie der Hoffnung fern,
Mit der ich dich entsandte, kehrest du zurück!
Als Staub und Asche trag' ich dich in meinem Arm,
Und sandte Dich, o Knab', in deiner Jugend Glanz.
O wär' ich doch vom Leben selbst geschieden, eh'
Ich nach der Fremde dich entließ, als diese Hand
Dem Tode dich entrissen und errettete.
Du hättest dann, gestorben an demselben Tag',
An deines Vaters Grabe deinen Theil empfahen:
Nun fern vom Haus, ein Flüchtling weit im fremden Land',
Starbst du, der Klage würdig, und von mir getrennt.
Nicht konnt' ich Unglücksel'ge dich mit treuer Hand
Im Bade schmücken, konnte nicht mit Feuers Kraft,
Wie der Gebrauch, auflösen deiner Glieder Bau.
Von fremden Händen wurdest, Armer, du gepflegt,
Und kommest klein in kleiner Urne nur zu mir.
Weh' mir! vergeblich war die Sorgfalt, die zuvor
Ich Leidenreiche lange Zeit mit süßer Müh'
Willfährig dir gewähret, denn nie warest du
Der Mutter so vertraulich zugewandt, wie mir;
Und nicht des Hauses Dienerinnen, sondern ich
War Amme dir und Schwester in verbundner Pflicht.
Nun aber schwand mir Jedes hin, an einem Tag'
Mit dir gestorben; denn du rissest Alles gleich
Dem Wirbelwind mit dir hinweg. Der Vater starb,
Ich selber starb in dir, und über deinen Tod
Frohlocken drinn die Frevler; rast in wilder Lust
Die unnatürl'che Mutter, der verborgen du
Mir oft die Kunde sandtest, daß du nahe sey'st,
Des Vaters Rächer. — Aber Alles nahm von uns
Dein böses Schicksal und das mein' in einem Staub',
Das also dich heimsandte; statt des lieblichen
Gebildes Asche nur und eitles Schattenbild.
Weh', weh' mir!
Leidvolle Gestalt, weh' mir!
Auf schrecklichem Pfad', weh' mir!
Hieher gelangt, verdirbst du, mein Geliebter, mich,
Verderbest mich, du meines Bruders süßes Haupt!
So nimm auch mich zu dir in deiner Urne Schutz,
Die Nicht'ge zu dem Nicht'gen, daß ich neben dir
In Frieden wohne; denn auch da im Leben du

Noch weiltest, theilt' ich mit dir jedes Loos, und nun
Sehn' ich im Tode mich nach deines Grabes Theil."

Hier strömt warm und lebendig das Gefühl schwesterlicher Liebe, des Kummers, der vereitelten Hoffnung, des gebrochenen Herzens. Die Empfindung der Tochter und der Schwester, Alles ist aus einer Quelle tiefer menschlicher Wesenheit und Wahrheit in gleichmäßigem Flusse innerer und äußerer Harmonie hervorgegangen. Das Ganze, gehoben noch durch die dunkle Gestalt des unnatürlichen Verhältnisses der frevelhaften Mutter, durch die Erinnerung an ihre wahnsinnige Lust über den Tod des einzigen Sohnes, und zur reinsten Schönheit vollendet durch die zuletzt hervorquellende Sehnsucht nach dem Grabe des Bruders und nach der Vereinigung mit ihm; es ist reine Wesenheit in reiner Schönheit, und darum reine Güte der Poesie, das Mannigfaltige zu der Einheit als das Schöne, ja als das Schönste verklärt.

15. Ein anderes Beispiel für unsern Zweck liefert der „Ajas" desselben Dichters. Ajas ist durch ein ungerechtes Urtheil dem Ulysses nachgesetzt worden; dieser wurde für den Würdigsten erklärt, die Waffen des Achilles zu tragen, und Ajas, unfähig, diese Schmach zu überwinden, versinkt in Schwermuth. Da tritt noch der Zorn der Götter ihm nahe; in stolzem Trotze auf seine Kraft hat er Ungebührliches gegen sie, namentlich gegen Pallas Athene gethan. Als im Kampfe sie helfend ihm nahe trat, sprach er trotzig:

„Nicht hieher wende deinen Speer! Wir sind genug,
Den Feind hier abzuhalten."

Darum wird er zur Züchtigung dieses Uebermuthes in Wahnsinn versenkt, und in diesem unternimmt er, sich za rächen.

Bei nächtlicher Weile verläßt er sein Zelt, das der Atriden zu suchen, sie darin zu ermorden, und hierauf den Ulysses und andere Feinde seiner Rache zu opfern. Aber die Göttin wendet seinen verkehrten Geist auf die Heerden, und er schlachtet Widder und Böcke, in der Meinung, die Atriden zu treffen, und führt einen, den er für den Ulysses hält, in das Gezelt, um ihn erst zu geißeln und dann, nach längerer Marter, zu tödten. Das Alles, was dem Stücke vorausgeht, ist herb, schroff, und man kann sagen, die Handlung beginnt mit einem Mißtone. Ulysses, welcher dem Feinde auf der Spur ist, wird von der Stimme der Athene belehrt, daß er den Urheber des Mordes der Heerden in dem Zelte des Ajas, um das er schleicht, richtig vermuthet, und damit er wahrnehme, was Ajas gewollt, ruft sie diesen aus dem Zelte hervor und pflegt Zwiesprache mit ihm. Er stellt nun das erschreckende Bild eines großen, geisteszerrütteten Heros dar, der durch seine Erklärung die ganze Wildheit und Zügellosigkeit seines Rachedurstes und das enthüllt, was er an dem Feinde noch zu vollstrecken gemeint ist. Doch findet dieser Mißklang alsobald, nachdem Ajas die Bühne verlassen, seine Lösung darin, daß in dem Gemüthe des Odysseus menschliche Regungen über das Ungemach des Feindes sich offenbaren, dieses Ungemach aber von Athene in Bezug auf seinen Uebermuth als eine Strafe göttlichen Zornes gezeigt wird. Das führt zu Erwägungen menschlichen Looses und der Nothwendigkeit, Ehrfurcht vor den Göttern zu zeigen und ihre Gunst zu suchen.

Folgendes sind diese Erwägungen: Sophokl. Ajas V. 119. ff.

Athene: „Du siehst, Odysseus, was der Götter Macht vermag.
Gewahrtest je du einen diesem Manne gleich,
So weis' im Rath, so stark in wohlerwog'ner That?"

Odysseus: „Ich kannte keinen; doch beklagen muß ich ihn,
Den Leidenreichen, ob er gleich mir feindlich ist,
Da ich in solchen Jammer ihn versunken seh',
Auf ihn allein nicht blickend, sondern auch auf mich.
Ich sehe, daß wir Nichts, als Traumgebilde sind,
So viel wir leben, und ein eitler Schatten nur."

Athene: „Da dieß du wahrnimmst, darum rede nimmerdar
Ein Wort des Uebermuthes gegen Göttermacht.
Erhebe dich zum Stolze nie, wenn deine Hand
Dir viel vermag, und dich des Reichthums Fülle schmückt.
Derselbe Tag beut und entreißet wiederum
Ein Jedes, was den Menschen ehrt; die Guten nur
Sind lieb den Göttern, doch den Frevler hassen sie."

Die Einheit, welche durch die Bewegung des Stückes in seine mannigfaltigen Lagen hinwaltet, liegt in dem Entschlusse des Ajas, nachdem er zu sich selbst und dem Bewußtseyn seiner That gekommen, das Leben von sich zu werfen, und der Schmach durch Selbstmord zu entgehen. Gleich in dem ersten Augenblicke seines wiederkehrenden Bewußtseyns steht dieser Entschluß in ihm fest, wo er ausruft V. 394 ff.:

„O Dunkelheit, du mein Licht,
O finstre Nacht, mir hell leuchtend,
Empfah't mich zum Bewohner, empfanget mich,
Der nicht mehr würdig, das Menschengeschlecht zu erblicken;
Da Zeus, der Gewaltige, mich in Schmach, in das Verderben reißt."

Mit voller Ruhe bereitet er die That vor, und mit überlegter Sicherheit weist er die Bestrebungen der Freunde, des Chores, zurück; auch die Bitten der Tekmessa, die ihm einen noch unmündigen Sohn geboren, sind unvermögend, ihn zu beugen; eben so nicht der Anblick seines Kindes und das

Schicksal, das er dem verwaisten Knaben durch seinen Untergang bereiten kann.

Endlich mit sich und seinem Entschlusse allein, kehrt er auf die indeß vom Chore, der ihn zu suchen ausgegangen ist, verlassene Bühne zurück, und enthüllt in folgender Weise, was er vorbereitet, und was in diesem feierlichen Augenblicke sein Herz erfüllt (V. 815 ff.):

„Das Schwert ist aufgepflanzet, wie am schnellsten
Es sein Geschäft vollbringet und am sichersten,
Mir einst geschenkt von Hektor, dem Verhaßtesten
Von allen Feinden, und dem Bösgesinntesten;
Dort steht es fest und tief in Feindes Grund gefügt
Mit eisenfestem Steine neu und wohl gespitzt;
Ich aber hab' es sorgsam also hingepflanzt,
Den besten Freund mir zu gewähren: schnellen Tod...
So bin ich wohlbereitet, und zuerst gelang'
O Zeus! zu dir, wie es Gebühr ist, mein Gebet.
Nicht werd' um eine große Gab' ich zu dir fleh'n;
Laß einen Boten schnell die böse Kunde hin
Zu Teukros tragen, daß zuerst er meinen Leib
Aufhebe, wenn ich dort dem Schwert vereinet bin,
Daß nicht die Feinde vor ihm mich erspäh'n, und mich
Zum Fraß der Hund' und Vögel schleudern, dieses nur
Gewähr', o Zeus! willfährig. Dann auch ruf' ich an
Hermes, den Unterird'schen, daß er mich zur Ruh'
Einführe, wenn das Eisen mir die Seite tief
Durchbohrt, gewährend einen qualles schnellen Tod.
Zu Hülfe ruf' ich Euch dann, ew'ge Jungfrauen,
Die festen Blickes stets ihr schaut der Menschen Leid,
Ehrwürd'ge Eumeniden, wohl erwägt, wie ich
Durch die Atriden elend hier zu Grunde geh',
Daß ihr sie beide rasch im vollen Untergang
Also entraffet. Wie sie mich erblicken hier,
Vom eig'nen Schwert vertilget: also seyen sie
Dem eig'nen Morde von der Ihr'gen Hand geweiht.
Wohlan! Erinnyen, rächend eilt in schnellem Lauf'
Heran, und kostet ohne Scheu das ganze Haus.
Doch du, der durch des Himmels Höh'n den Wagen lenkt,
Wenn, Helios, du auf meiner Väter Land den Blick

Hinuntersenkst, so halt' die gold'nen Zügel an,
Und melde dort mein Ungemach, mein letzt Geschick
Dem greisen Vater und der Unglückseligen,
Der Mutter. Zwar die Arme wird, wenn sie es hört,
Die laute Klag' anheben durch die ganze Stadt;
Doch nicht geziemet mir, ihr Leiden hier umsonst
Lang' zu betrauern, sondern rasch die That zu thun.
O Tod, o Tod! jetzt nah', und blick' auf mich herab.
Dich aber, du, des lichten Tages heller Glanz,
Und dich, der Sonne Wagenlenker, grüß' ich noch
Zum letzten Mal' und nimmermehr in künft'ger Zeit.
O Licht, o meiner Heimath vielgeliebte Flur,
O Salamis, mein mütterlicher Heerd, und du,
Ruhmreiche Stadt der Pallas, mir vertraute Schaar,
Ihr Quellen uud ihr Flüss' im troischen Lande hier,
Du Flur umher, leb' wohl, du meine Nährerin,
Hinscheidend ruft euch Ajas dieses letzte Wort,
Das andre wird im Hades er verkündigen." —

Hier ist die Stärke, die großartige Schroffheit seiner Natur in hervorstechenden Zügen ausgedrückt; die Kaltblütigkeit, mit der er die Vorbereitungen zum Morde sich vergegenwärtigt und in dem Schlachtschwerte den einzigen Freund erblickt, der ihm geblieben. Der Stolz, selbst gegen Zeus, mit dem er seine Bitte an ihn auf etwas ganz Einfaches beschränkt; der Durst nach Rache, indem er seine Feinde den Erinnyen weiht für die Schuld, die sie durch seinen Untergang auf sich geladen; das Alles ist aus einem Keime und aus einer Wurzel; es sproßt aus der Stärke dieses zum Aeußersten getriebenen, harten, aber edlen Gemüthes, das das Leben preisgibt, weil es die Schmach nicht ertragen kann. Daneben kündet das sanftere Gefühl der Wehmuth sich in den Worten an, in denen er sich als einen elend zu Grunde Gehenden bezeichnet, und breitet sich dann mildernd und jene Härte lösend über die Erinnerung an die Heimath, an den greisen Vater und den Schmerz der armen Mutter

aus, eine Erinnerung, die er, sich selbst treu, alsobald abbricht, nachdem sich in ihr ein tiefes Gefühl unwillkürlich enthüllt hat. Auch das Leben, das er so entschlossen verläßt, enthüllt ihm noch im letzten Augenblicke seine Süßigkeit, und er scheint sie eben da erst zu empfinden, wo er von dem hellen Lichte des Tages, von den Quellen und der Flur des feindlichen Landes scheidet, die ihn genährt hat, ohne daß durch diese Hingebung an eine solche Wehmuth mit der Einheit die Wahrheit des hier entfalteten Gemüthes aufgegeben würde; im Gegentheile, solche Empfindungen sind das rein Menschliche, welches zuletzt allen Gefühlen gekränkten Stolzes und erlittenen Unmuthes als ein noch Tieferes zu Grunde liegt; es ist der letzte Aufblick eines reichen, aber unglücklichen Lebens, und der Abendschein, den seine niedergehende Sonne noch auf die dunkle Flur süßer und wehmüthiger Erinnerungen zurückstrahlt.

In dieser Art ließen sich aus den dramatischen Werken anderer Völker, sowohl derjenigen, welche freiere Formen in ihrem Drama haben, wie des spanischen, des englischen, des deutschen; als auch der andern, die sich strenger an die alte Form halten, wie das französische, nachweisen, daß durch dieselben Mittel, wie in der griechischen Tragödie, das Mannigfaltige als nothwendige Offenbarung einer und derselben Einheit dargestellt und auf sie bezogen wird, wenn nicht bereits aus den gegebenen Beispielen klar wäre, wovon es sich hier handelt, und was den Erfordernissen wahrer und ächter Poesie gemäß ist.

16. Daß hiebei Alles vermieden werden müsse, was in der Darstellung dem Charakter, den Umgebungen, den Sitten, der Zeit, in welche die Handlung fällt, ihren Gewohnheiten, ihrer Kleidung, ihrer ganzen Ausstattung wider-

spräche, folgt von selbst, so wie es auch an sich klar ist, daß eben so wenig in den Formen der Rede durch unverträgliche Mischung des Antiken und des Modernen Zwiespalt in die Entfaltung des Werkes dürfe gebracht werden, eben so wenig wie dadurch, daß den bestimmten historischen Charakteren Gesinnungen, Ansichten und Bestrebungen beigelegt werden, die ihrer ganzen Natur und Bedeutsamkeit, ihrer Art zu denken und zu handeln, nicht entsprechen.

17. Die Deutschen haben sich bemüht, auf ihrer Bühne besonders das jeder Zeit Geziemende und mit ihr in Uebereinstimmung Stehende darzustellen. Wir haben Tragödien, in denen der griechische Geist und die griechische Form fast ganz rein erhalten sind, wie z. B. den „Jon" von August Wilhelm Schlegel, obwohl hier die Chöre fehlen; und die Tragödien von Apel, wie „Polyidos" und „Meleagros", der auch die Chöre beigefügt hat.

Wir haben ebenso Tragödien, welche sich mehr an das rein Geistige der antiken Auffassung halten, ohne die Form zu beachten, wie die „Iphigenia" von Göthe, und in Bezug auf italienisches Wesen den „Tasso". Diese Werke nähern sich im selben Maaße der deutschen Auffassung, als sie sich von der Eigenthümlichkeit ihres Landes entfernen; sie werden mehr deutsch, ohne darum aufzuhören, innerlich wahr zu seyn.

Daneben fehlt es auch nicht an Versuchen, die verschiedensten Formen zu vermitteln. So ist im „Krösos" von Friedrich Ast der Dialog in den Maaßen des antiken Trimeter gehalten, während die Chorgesänge als romantische Lyrik in gereimten Strophen eingefügt werden. Hier ist ein unlösbarer Widerspruch des Antiken und Romantischen, un-

gefähr dem Vorschlage eines nicht unbekannten Architekten zu vergleichen, der dahin ging, griechische und deutsche Bauart dadurch zu vereinen, daß man eine Kirche von außen als dorischen Tempel und im Innern mit Spitzbogen bauen sollte.

§. 27.

Einheit und Mannigfaltigkeit in der Mimik.

1. Der mimische Künstler trägt die Einheit des Darzustellenden, des Kunstwerkes, das er aus sich entfalten soll, in sich selbst, insofern er von dem, was er vortragen oder darstellen soll, auf eine Weise durchdrungen ist, daß es mit ihm innerlich Eines geworden, er in ihm gleichsam aufgegangen ist. Diese Einheit breitet sich in ein Mannigfaltiges aus in dem Maaße, als sein Vortrag bis ins Einzelnste von jenem Innern durchdrungen ist, und das Wesenhafte desselben in Stellungen, Bewegungen, Gebärden; in Rede oder Gesang treu, voll, rein und harmonisch sich offenbaren läßt.

2. Da er als Mittel und Material hiezu sich selbst, seinen Organismus, dessen Gestalt und Befähigung hat, so ist vor Allem nöthig, daß dieser mit jenem Inhalte übereinstimme, und seine Person schon durch sich selbst sich als den Abdruck des Darzustellenden, gleichsam als das sichtbare Gegenbild desselben zeige, und ist er Dramaturg, sein Wuchs, seine Größe, Gliederung, Gesichtsbildung nicht mit dem Helden oder der Heldin in Widerspruch stehe, wenigstens nicht in einem solchen, der die Einheit für den Beschauer aufhebt; obwohl nicht zu verkennen ist, daß durch die Kunst des M

men auch das Unzureichende seiner Gestalt aufgewogen werden, und er durch seine Darstellung dasselbe gleichsam tilgen und die Einheit retten kann.

3. Er wird dazu gelangen, wenn er durch Studium und häufige und beharrliche Uebung seiner selbst in allen Stellungen, Bewegungen und Gebärden so mächtig ist, wie der Zeichner seines Griffels, der Tonkünstler seines Instrumentes; und er ohne Mühe und des Einzelnen sich nicht mehr selbst bewußt, das Ganze in Einem Gusse entfaltet und in gebührender Weise belebt.

4. Alles aber, was in der Darstellung selbst und in dem Ausdrucke als unterbrochen, als nicht aus einander sich entwickelnd, als eckigt, als hinter der Bedeutung zurückbleibend sich sehen läßt, ist darum, weil der Wahrheit und der Einheit ermangelnd, nur ein Gehäuftes, und nicht ein Mannigfaltiges; es ist nicht die Offenbarung eines in sich Uebereinstimmenden, Wesenhaften, sondern ein zufällig zusammengekommenes, verfehltes, unkünstlerisches Werk.

Der wahre Mime wird durch seine bloße Erscheinung, durch Haltung, Gang, Wendung schon den zeigen, als welchen er sich darstellt, und ihn bei Entfaltung seines Spieles in keinem Zuge verläugnen; für jeden Gedanken, jedes Gefühl, jede Regung und Leidenschaft den geziemenden Ausdruck finden, und die einzelnen Bewegungen harmonisch aus einander entwickeln.

Die Schwierigkeit steigert sich bei dem Zusammenwirken mehrerer zu Einem Ganzen und Einem Eindrucke; und wie von den dabei Betheiligten ein Einziger sich als außer der Sphäre der Handlung und des Ganges der Empfindungen darstellt, löst er seinerseits die Harmonie und mit ihr die

Einheit auf, durch die allein die Leistung Aller sich als ein im Moment geborenes Kunstwerk bewährt.

5. Wird dieser Maaßstab an das Werk der Mimen gelegt, so erscheint es fast durchweg unvollkommen und wenigstens in wesentlichen Punkten verfehlt: fast auf keinem Gebiete ist die Kunst so sehr hinter sich selbst zurückgeblieben. Das Mangelhafte entspringt wohl daher, daß ihre Leistungen im Augenblicke vorübergehen, und deßhalb diejenigen, welche sie ausüben, weniger auf das Einzelne und die sorgfältige Anordnung, Ausführung und harmonische Uebereinstimmung achten, als es für eine wahrhaft artistische Darstellung nothwendig wäre.

Daß aber auch auf diesem Gebiete große mimische Künstler, sowohl solche, die als Pantomimen, als solche, die als dramatische Mimen auftreten, das Hervorragende und Tadellose leisten können, dafür zeugt eine nicht unbeträchtliche Reihe bedeutender Meister des italienischen, französischen, englischen und deutschen Theaters; aber die Kunst, welche sie durch ihr Beispiel begründeten, ist nicht zur Festigkeit und zu einer alle Theile durchdringenden Uebung gekommen. Ein sicherer Styl mimischer Darstellung wird, zumal auf der deutschen Bühne, fast durchgehends vermißt.

Die Ungunst der Zeiten, die Gleichgiltigkeit für die möglichst größte Vollendung und die Unterordnung der Hauptsachen unter zufällige Rücksichten tragen einen Theil der Schuld; ebenso wie Mangel an durchgehender Bildung und festem Urtheil auf Seite der dabei Betheiligten, besonders des Publikums.

6. Endlich erfordert die Einheit, daß in der Ausstattung der einzelnen Mimen und des Lokales, auf dem sich

ihre Thätigkeit entfaltet, Alles der Handlung, der Zeit, ihrer Sitte und ihrer Art entspreche; Kaiser Augustus nicht, wie es zur Zeit Ludwigs des XIV. geschah, mit der langen Perrücke, dem Federhut und der Schärpe als französischer Marschall erscheine; die Begleiterinnen der Diana in dem Ballet nicht, wie es wieder geschieht, im Reifrocke tanzen; oder die Horatier und Kuriatier zur Dekoration der Bühne die Ruinen des Kolifeo und den Triumphbogen des Titus haben.

§. 28.

Einheit und Mannigfaltigkeit der Architektur.

1. Die Einheit der Werke der Architektur ist die Idee, welche ihm zu Grunde liegt, und die mit dem Zwecke desselben zusammenfällt. Was in der Entstehung des Werkes dieser Idee entspricht und ihr gemäß ist, mit innerer Nothwendigkeit aus ihr folgt und die ganze in solcher Weise bedingte Fülle von Gliedern und Zierden des Gebäudes, bildet die Mannigfaltigkeit, in welcher die Einheit sich offenbart. Diese muß sofort das Mannigfaltige beherrschen und durchdringen, und das Mannigfaltige verwandelt sich in eine Häufung von Einzelheiten, so wie seine Beziehung auf die Einheit verloren geht, oder nicht nachweisbar ist. Sie waltet aber nicht nur in dem Ganzen und in der Verbindung der Haupttheile, sondern auch in den einzelnen Theilen, auch den untergeordneteren; und ein solcher, der irgend eine Art von Mannigfaltigem zeigt, was durch seinen Zweck nicht bedingt ist, ermangelt der Einheit.

2. Bei dem alten Tempel ist die Idee, daß er ein Wohnort des Gottes, nicht ein Versammlungsort seiner Verehrer sey. Die Cella demnach mit seiner Bildsäule im Hin-

tergrunde und dem Altare vor ihr ist das durch die Idee gebotene Wesentliche; die Vorhalle und die Hinterhalle schließen sich, diese für die Eintretenden, jene für das zum Tempeldienste Gehörige oder für das darin Anvertraute als ergänzende Glieder an, und das Uebrige wird durch seine Beziehung auf diese Hauptglieder bedingt.

3. Die Gerichtshalle, welche der christlichen Kirche zu Grunde gelegt wurde, hatte die Bestimmung, das Gericht in sich aufzunehmen und Recht sprechen zu lassen; daher im Hintergrunde erhöhter Raum für die Richter und für die Parteien, und an diesen erhöhten Raum angeschlossen ein längerer für die Gemeinde, welche durch irgend ein Interesse an der Gerichtshandlung betheiligt war.

4. In ähnlicher Weise wird bei jedem Gebäude sich die Idee durch seine Bestimmung, durch seinen Zweck ermitteln lassen.

Ein Bau, der die Bestimmung hat, eine fromme Verbrüderung in sich aufzunehmen; ihr Wohnung, Unterhalt und die Verrichtung ihrer Andacht zu sichern, sey es, daß er in den einfacheren Formen des Klosters, oder in den reicheren der Abtei sich entfaltet, wird die christliche Uebung als das Wesentliche, die Verbrüderung Verbindende in das Auge fassen und darum die Kirche zum Mittelpunkte haben. Ihr zu beiden Seiten wird sich der Bau für Wohnung und Unterhalt der in der Verbrüderung Begriffenen entfalten, und nach Umständen sich in mehrfache Gebäude ausdehnen, die dadurch ihre Einheit wahren, daß sie einen oder mehrere Höfe einschließen, und die einzelnen Häuser nur als Glieder des größeren Ganzen erscheinen lassen.

5. Bei einem Gebäude für Erziehung und Unterricht

stellt sich der Ort, wo die Schaar von Knaben und Jünglingen sich in ihrer Ganzheit versammelt, um von ihren Leistungen Rechenschaft zu geben, oder für ihren Fleiß und ihr Wohlverhalten Belohnungen zu empfangen, als das Wesentliche dar; es ist die Aula, sey es, daß in ihr zu gleicher Zeit für den Kultus Vorrichtungen getroffen sind, oder diesem eine eigne Kapelle gewidmet wird. Die Bauten für Wohnung, für Unterricht, für das Leben, für die Leibesübungen der Jugend werden sich in ähnlicher Weise um die Aula ausbreiten, wie das dem geistlichen Orden Gehörige bei der Abtei um die Kirche. Es verhält sich nicht anders bei Gebäuden, welche für den höhern Unterricht bestimmt sind; und wo die Aula sich nicht durch ihre Lage und Ausdehnung als das Vorherrschende, das Ganze Verbindende darstellt, auf welche alles Einzelne bezogen wird, mangelt die Einheit in dem Mannigfaltigen.

6. Bei einer Bibliothek kann es sich nicht allein davon handeln, daß die Bücher aufgestellt werden, und leicht zugänglich sind, sondern auch vor Allem davon, daß sie gebraucht werden; daher Räume für den Gebrauch, für das Nachschlagen und Lesen sich hier als den Mittelpunkt darstellen; und ist die Bibliothek berechnet, alle Fächer der Litteratur, der Wissenschaft zu umfassen, so werden der Würde des Gegenstandes gemäß jene Räume großartig und mit dem Zwecke übereinstimmend müssen ausgeführt und in ihren Mittelpunkt gelegt werden.

Die Herleitung des Mannigfaltigen der einzelnen Theile aus ihrem Zwecke unterliegt denselben Bedingungen, z. B. der drei Glieder der Säulen: der Basis, des Schaftes, des Hauptes; der drei Theile des Gebälkes: des Architraven,

des Frieses und der Ausladung; doch reicht es hin, an dieser Stelle darauf hingewiesen zu haben, da wir bei dem Gesetze der Gliederung darauf zurückkommen.

7. Es verhält sich nicht anders mit dem Charakter des Gebäudes und mit seiner Ausschmückung.

Gebäude, welche das Gepräge der Festigkeit und Stärke tragen sollen, werden größere Quadermassen, und diese gleich den alt-florentinischen Palästen, nach Art des römischen Mauerwerkes aus der hadrianischen Zeit, in Rustico, das heißt, mit eingehauenen Kanten ausgeführt, haben. Jene Paläste waren zugleich Burgen und Festungen für die sie bewohnenden Familien in den unruhigen Zeiten des Freistaates. Ein solches Mauerwerk, auf einen königlichen Palast in einer friedsamen Residenz übergetragen, würde der Idee widersprechen, da es bei ihm nicht davon sich handelt, dem Gebäude die Sicherheit der Festung, sondern den Charakter ruhiger Größe zu gewähren.

8. So wird auch der Schmuck der Idee widerstreben, wenn das durch ihn Dargestellte nicht von ihr geboten ist und aus ihr hervorgeht. Kriegerische Szenen, zum Schmucke eines Theaters bestimmt, sind darum ungeeignet; denn im Innern sollen nicht Gefechte vorgestellt, sondern der Kampf menschlicher Leidenschaften enthüllt werden. Der Tempel der Pallas Athene auf der Burg war darum zweckmäßig ausgeschmückt, weil in seinen Giebeln er zwei Szenen zeigte, die aus dem Mythus der Göttin genommen waren, ihre Gebnrt aus dem Haupte des Zeus und ihren Streit um den Besitz von Attika enthielt; und so war auch der äußere Fries der innern Cella geziemend mit jenem Zuge der Panathenäen ausgestattet, welche an dem großen Feste der Göttin in der

Stadt gerüstet und auf die Burg vor ihren Tempel geführt wurden, während die Szenen aus den Lapithenkämpfen in den Metopen eine der Thaten zeigten, welche durch Betheiligung der Göttin an ihnen in der Sage berühmt waren.

9. Das Zeughaus von Berlin, ein Werk des trefflichen Schlüter, zeigt als äußern Schmuck Tropäen und Siegesgöttinnen, im innern Hofe jedoch Verwundete und andere Leiden des Krieges. Es ist der Gegensatz des Ruhmes und der den Krieg begleitenden Schrecknisse dadurch in sinniger und geziemender Weise an dem Gebäude vereinigt, welches die Vorräthe des Kampfes zu verwahren hat. Jene, die auf Ruhm und Glanz sich beziehen, nach außen hin entfaltend, und die Leiden uud Gebrechlichkeiten in seinem Gefolge dem öffentlichen Anblicke entziehend, um sie im innern Raume gleichsam nur Wenigen zu enthüllen.

10. Ferner wird zu vermeiden seyn, daß an demselben Gebäude Theile verschiedener Bauart zum Vorscheine kommen. Denn sie bilden ein sich Widersprechendes, was zu keiner Einheit vermittelt werden kann.

Endlich verschmäht die Einheit des Gebäudes Alles, was, wie durch seine Idee, so durch seine konstruktive Natur nicht geboten ist, und sich nur als Schmuck oder als einem unlautern Bestreben nach Mannigfaltigkeit dienend ankündigt. Weder die Natur, noch der Geist haben ein anderes Mannigfaltige, als was aus der Idee und Wesenheit, als diese offenbarend und bestimmtem Zwecke dienend sich mit innerer Nothwendigkeit entfaltet.

11. Ein Jeder kann bei einiger Beobachtung berühmter und bedeutsamer Bauwerke gleich wahrnehmen, wie Vieles in ihnen diesen aus dem Innern der Sache entwickelten

Forderungen widerspricht. Bei manchen ist ungebührliche Mischung sogar prinzipiell. Schon die Römer, als sie die geradlinigte Architektur der Griechen, den Architravenstyl und deren Säulenstellung mit ihrem Bogenbaue in Verbindung setzten, haben dadurch zwei Prinzipien verbunden, die sich gegenseitig beschränken und ausschließen.

Als in den folgenden Jahrhunderten der byzantinisch-romanische Bau in den germanisch-christlichen überging und dieser zuletzt wieder von dem neu-römischen verdrängt wurde, hat sich diese Mischung ebenfalls häufig den Gebäuden eingepflanzt; nicht wenige sind in dem einen Style begonnen, und in dem nächstfolgenden fortgesetzt, oder, wenn sie im Ganzen denselben Styl haben, ändert sich derselbe bei den späteren Theilen in der durch den Fortgang der Zeit gebotenen Weise; und so stellen große und umfassende Werke dieser Art, deren Bau sich durch Jahrhunderte hinzieht, fast die ganze Entwicklung der Architektur während ihres Baues in der Verschiedenheit ihrer Theile dar.

So ist der Straßburger Münster im romanischen Rundbogenstyl begonnen, und von dem Querschiffe ist der westliche Theil in diesem ausgeführt: er wird von einer Rundsäule getragen, die in der Mitte steht. Bei dem östlichen Theile ist schon der Styl des Spitzbogens eingetreten; die Säule ist zusammengesetzt und von Nischen zur Aufnahme von Bildsäulen unterbrochen. In demselben Style ist nun das übrige Gebäude fortgeführt, aber er wechselt mehr als einmal. Von Erwin von Steinbach ist der Hauptbau; aber die vordere Seite der Façade ist durch spätern Einbau zwischen den Thürmen über ihr ursprüngliches Maaß erweitert; und der westliche Thurm, der allein vollendet ist, zeigt in seiner Spitze

den späteren, überladenen Styl des fünfzehnten Jahrhunderts, während die tieferen Theile in dem einfacheren der frühern Zeit ausgeführt sind.

Der Mailänder Dom, im deutschen Style begonnen, wurde vor seiner Vollendung unterbrochen, im neu-römischen fortgesetzt, und zuletzt im ursprünglichen ausgeführt.

Die neuere Zeit hat die Mischung der Eigenthümlichkeiten verschiedener Baustyle sich besonders zu Schulden kommen lassen, und man ist sogar bis zum oben erwähnten Vorschlage gekommen: eine Kirche im Aeußern dorisch und im Innern altdeutsch zu bauen.

Alles das ist eines Theils ein Kämpfen gegen die Idee der Einheit und das aus ihr mit Nothwendigkeit sich entfaltende Mannigfaltige. Was in ihm nicht auf die ursprüngliche, Alles durchdringende Idee zurückgeht, ist Ausartung und Widerspruch.

12. Allerdings ist die neue Baukunst, die eines festen Styles ermangelt, in vielfacher Verlegenheit, wenn es sich von großen Werken bedeutender Mannigfaltigkeit und reichen Schmuckes handelt; aber sie muß mit desto größerer Entschiedenheit auf die Wahrnehmung hingewiesen werden, daß die verschiedenen Baustyle von einander rein zu halten sind, daß in jedem ein eigenthümliches Prinzip der Entwicklung, der Ausstattung und des Schmuckes liegt, und das Neue nur dadurch gefunden werden kann, daß man jenes Prinzip wahrnimmt, durchdringt und in seinem Geiste bildet.

§. 29.

Einheit und Mannigfaltigkeit in der Skulptur.

1. Da die Skulptur bei ihrer Hauptthätigkeit auf Darstellung animalischer, besonders menschlicher Gestalten gewiesen ist, so ist sie in dem Falle, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, welche ihr zu erstreben obliegt, in den lebendigen Naturkörpern vorgebildet, und in dem Charakter des Mannigfaltigen seine innere Beziehung zur Einheit ausgedrückt zu finden. Sie wird auf diesem Punkte ihrer Obliegenheit genügen, wenn sie jenes Wesenhafte der kreatürlichen Gestaltung durchdringt, in sich aufnimmt und in ihren Bildungen wiedergibt. Auch in diesem wird sofort das Mannigfaltige sich als Eines darstellen, wenn in ihm Alles auf die Idee zurückweist, aus der das Werk hervorgegangen ist; wie in den Gliedern einzelner Gestalten, so in diesen als Ganzen und in ihren Verbindungen zu Gruppen, in ihrer Haltung, Stellung und im Ausdruck; in Ruhe wie in Bewegung. Die Einheit wird durch die Mannigfaltigkeit der Attribute, des Beiwerkes, der Umgebung nicht aufgehoben, wenn Alles zur Bezeichnung des darzustellenden Gegenstandes in geziemender Weise beiträgt, und das Untergeordnete nicht in einer Weise hervordringt, daß das Vorherrschende dadurch zurückgeschoben oder verdunkelt wird.

2. Die einzelne Gestalt wird sich durch sich selbst in einer Weise darstellen, daß die Art, wie sie steht oder sitzt, wie sie sich hält oder bewegt, Enthüllung ihres Wesens zeigt. Ein Ausweichen aus dieser Linie, eine Stellung, eine Bewegung, ein Ausdruck, welche der Natur des darzustellen-

den Gegenstandes nicht entspricht, hebt eben dadurch seine Einheit, und mit ihr die Natur des Werkes auf.

3. Die Statue eines Gottes wurde von den Hellenen, wenn sie aufrecht stand, mit seitwärts geneigtem Haupte und etwas vorgehaltener, leise geöffneter Hand gebildet. Der Spötter Aristophanes, der weder Götter noch Menschen schonte, bemerkt: die Götter streckten die Hand dem Kommenden entgegen, um sein Geschenk zu empfangen; aber das ganze Bild zeigt die Haltung eines aufmerksamen und wohlgeneigten Zuhörers, und die Bewegung der Hand ist ebenfalls die der Geneigtheit, der Bereitwilligkeit, das Gebet, die Bitte zuzulassen.

So ist auch in der Stellung der einzelnen Götter ihre Natur besonders wahrgenommen; nur des Neptun Bilder erscheinen unter den Gestalten der höheren Kroniden mit aufgehobenem, und auf einen Felsen gestellten Fuße, um die Unruhe des bewegten Elementes und nach den Erschütterungen des Sturmes das Ausruhen darzustellen; nur Gestalten üppiger Jugendlichkeit, wie Bacchus, wie die jungen Faunen, wie Apollon als Musenpfleger, erscheinen in nachlässiger Stellung mit übergeschlagenen Füßen, während Merkurius oder Mars in solcher niemals gefunden werden, und eine der bewundernswürdigsten Bildsäulen des Alterthums in Florenz, als Merkur in aufrechter Stellung restaurirt, ist zunächst durch die über einander geschlagenen Füße als ein Faun erkannt worden.

4. Der Ausdruck des Gefühles und der Leidenschaft ist überall in einer Art gemäßigt, daß dadurch die innere Ruhe des höheren Wesens nicht ganz aufgehoben und das

Gemüth fortdauernd seiner mächtig erscheint, wie beim Dichter Neptunus erzürnt sein ruhiges Haupt erhebt:

. . iratus placidum caput extulit undis.

So ist in dem Werke des Bildhauers, welcher in der vatikanischen Statue den Zorn des Apollo ausgedrückt hat, dieser gemildert, und belebt nur leise seine göttlichen Züge.

Dieselbe Milderung wird sich in der antiken Skulptur überall zeigen, auch wo Schmerz, wo Gram zur Darstellung gekommen. Es gilt ein höheres, sittliches und die Beherrschung der leidenschaftlichen Gefühle durch die Kraft des Geistes erscheinen zu lassen. Was diese Erscheinung in der Darstellung verletzte, würde die Einheit aufheben, und statt eines seiner mächtigen Gemüthes Zerstörung und Trümmerwerk zeigen.

5. Die Ausstattung einer und derselben Gestalt kann je nach ihrer Bedeutsamkeit in das Reichhaltigste ausgebreitet werden. So war der olympische Zeus des Phidias, der zugleich als Vater der Götter und Menschen und Beherrscher des Weltalls, aber dabei als Vorsteher der olympischen Spiele erschien, um ihn in dieser verschiedenen Beziehung zu zeigen, mit den Bildsäulen der Charitinnen und der Horen, als den Spenderinnen aller erfreulichen Gaben und den Vertreterinnen der Jahreszeiten umgeben; eben so mit Siegesgöttinnen, während in den mythischen Sagen, die um seinen Thron bis zu den Leisten des Schemels gebildet waren, sich die großen Schicksale der sterblichen Geschlechter enthüllten, über denen er in ruhiger Majestät thronte; den Beschützer der olympischen Spiele zeigte der Olivenkranz und die auf seiner Rechten vorwärts strebende *Nikη* mit dem

Siegesbande in der Hand. Diese große Mannigfaltigkeit war also nur die Offenbarung einer innern Einheit; und Alles stand in ihr in nothwendiger Beziehung auf dieselbe.

6. Wo mehrere Gestalten zur Gruppe vereinigt werden, wird die Einheit gewonnen, wenn die einzelnen in fühlbarer und sichtbarer Beziehung auf einen Mittelpunkt und eine das Uebrige beherrschende Gestalt gebracht sind, wie bei der Gruppe des Laokoon, der Niobe, und selbst bei den Gruppen aus den Giebelfeldern der Tempel von Aegina und Athen leicht wahrzunehmen ist.

Die Einheit einer größeren Zahl von Statuen kann auch bestehen, wo ihre Vereinigung zu einer Gruppe weniger deutlich hervortritt, oder gar allein in ihrer Bedeutung liegt. Zu Olympia waren in einem Halbkreise die achäischen Helden, welche wegen des Zweikampfes mit dem Hektor das Loos warfen, dargestellt, ihnen gegenüber die vorzüglichsten der Troer; eben so Alexander, umgeben von den Reiterstatuen der am Granikus im Kampfe gegen die Perser Gefallenen. Im Einen und dem andern Falle war die Einheit nur durch den historischen Vorgang gegeben.

In ähnlicher Weise hat sich die neuere Skulptur an mehreren Orten gestattet, durch Zusammenordnung größerer Reihen von Bildsäulen zur Darstellung bestimmter Ideen, Personen zu vereinigen, welche durch Zeit und Ort getrennt gelebt haben, zum Theile nur der Sage angehören. In den Bildsäulen, welche für den Kampanile beim Dom in Florenz bestimmt war, wollte Giotto den Gang der Entwicklung der menschlichen Bildung darstellen, und Orpheus so gut wie König David, Plato als Vertreter der Philosophie und Priscianus als Vertreter der Gelehrsamkeit fanden darunter ihre

Stelle. — Um das Grabmal des Kaisers Maximilian II. sollten die größten Herrscher der Christenheit in Erzbildern vereinigt werden; die Idee ward während der Ausführung geändert, und statt jener Herrscher, die noch fehlten, wurden Erzherzöge und ihre Frauen gewählt; doch blieb die Idee im Ganzen, nur daß das Grab jetzo mit zum Theile untergeordneten Personen aus der Familie des Kaisers statt mit den ersten Helden der Christenheit umgeben ward.

7. Nach diesen Bemerkungen wird man ermessen, was auf diesem Gebiete gegen die Einheit in dem Mannigfaltigen verstößt. Alles Einzelne, was nicht den durch die Idee bestimmten Ausdruck und Charakter hat, und darum einem andern Organismus, als dem dargestellten, angehört, stört jene Einheit im Mannigfaltigen, und hebt nach Umständen sie auf. Eben dieselbe wird aufgehoben, wenn das, was zur Kennbarmachung oder nähern Bezeichnung der Gestalt als Symbol oder Beigabe sich darstellt, ihr nicht gemäß ist, oder von der eigentlichen Idee ablenkt. Thorwaldsen hat eine Alexanderstatue in einer Weise ergänzt, die zu solchem Tadel Anlaß gibt. Der König erscheint unbekleidet, den Panzer neben sich, mit emporgezogenem rechten Fuße und darauf liegenden Armen. Der neue Künstler hat ihm in die Hand eine Oelflasche gegeben, weil Alexander sich zu baden und zu salben geliebt habe. Aber die Erscheinung der Oelflasche und die Erinnerung an etwas so Untergeordnetes hebt die Idee der Einheit auf. Offenbar ist der König in dem Augenblicke gebildet gewesen, wo er sich zum Kampfe rüstet; darauf deutet der neben ihm stehende Panzer, das in Begeisterung vorwärts drängende Antlitz: er war also im Begriffe, sich die Beinschienen anzulegen; sein

Geist dringt dem Momente voraus, und ersehnt schon den Kampf.

Derselbe Künstler hat den Mars stehend gebildet, der seitwärts nach der ausgestreckten Hand blickt, in der er einen kleinen Pfeil hält. Es soll damit angedeutet werden, daß er den Pfeil des Amor habe und erwäge, wie schwer dieser sey. So die eigne Erklärung des Künstlers. Indeß findet hier eine Verwechslung der Schärfe des Schmerzes und des Gewichtes des kleinen Pfeiles statt, das, wie sehr auch seine Wunden schmerzen, nicht beträchtlich seyn kann. Dazu wird durch diese Wendung die Gestalt auf etwas Zufälliges und Untergeordnetes bezogen. Mars an sich und in einfacher Form erscheinend, kann sich bloß durch sich als Gott des Krieges darstellen.

Weiser handelte der alte Meister, welcher, wie wir oben anführten, ihn als unterworfen den Regungen der Liebe in der Statue der Villa Ludovisi darzustellen gewußt hat, indem er ihn sitzend und mit aufrechtem Haupte sinnend bildete, und das, was er sinnt, durch einen kleinen Amor andeutete, der zwischen seinen Füßen spielt.

8. In andern Werken wird man einen engern Zusammenhang der Gestalten vermissen; da nämlich, wo es auf einen solchen ankömmt, und eine nähere Verbindung der einzelnen zur Gruppe geboten war. So hat das Denkmal des Herzogs von Leuchtenberg in der St. Michaelskirche von demselben Meister, die Statue des Herzogs, welcher aus dem Grabdenkmale herauszuschreiten scheint; ihm zur Rechten sitzend die Muse der Geschichte; zur Linken die Gruppe der beiden Genien des Lebens und des Todes, ohne daß diese verschiedenen Figuren sich zu einer Vorstellung vereinigten,

oder auf die Hauptgestalt in einen näheren Zusammenhang zu bringen wären.

Vorzüglich durch die Restauratoren ist vieles Ungehörige, der Einheit Widersprechende oder sie Aufhebende in die Werke der alten Bildhauerei gekommen.

9. Wie in den vollen Bildsäulen, wird auch in den Reliefen das Mannigfaltige als ein berechtigtes dastehen, wo es sich als nothwendigen Theil der Entfaltung der Einheit darstellt, sey es, daß einzelne oder wenige zu einer Szene verbundener Figuren gebildet sind, oder das Werk sich episch oder dramatisch in längerer Folge entwickelt.

Auf einer marmornen Graburne unserer Glyptothek sieht man die Verstorbene sitzend. Sie ist in ihrer neuen Wohnung gedacht; eine ältere Gestalt, welche sich über die Lehne ihres Sessels beugt, zeigt, daß sie dort ihren Vater wiedergefunden hat. Vor ihr steht der Gatte, dem sie zum Abschiede die Hand entgegenstreckt; zwischen ihnen ein Kind, die Hand zu ihr erhebend, und hinter den Scheidenden die Amme mit einem Säugling. Es war also das Werk dem Andenken einer Frau bestimmt, die in den Wochen gestorben war, und ihren Gatten und zwei Kinder zurückließ, während sie der Tod wieder mit ihrem Vater vereinigt hat.

10. Die epische Einheit in dem Mannigfaltigen zeigt jenes große Relief aus der Schule des Phidias, welches zum Schmucke des Parthenon bestimmt war, und als Fries der äußern Cellamauer, den Opferzug (πομπή) der Athenäer bei den Panathenäen nach dem Parthenon in seiner vollen Pracht und Mannigfaltigkeit entfaltet, während über dem Haupteingange die Versammlung der Götter in festlicher Ruhe sitzend gebildet war, wie sie zur Feier des Festes und

zur Betrachtung seiner Herrlichkeit sich vor dem Hause der Göttin versammelt hatten. Eben so zeigt der Einzug Alexanders in Babylon, von Thorwaldsen, das schönste Relief neuerer Zeit, die Vereinigung der verschiedensten Gruppen der Perser, der Mazedonier, der Besiegten, der Bittenden, der die Geschicke deutenden Magier, und zu diesen endlich friedliche Szenen des Hirtenlebens und der Schifffahrt, um anzudeuten, daß mitten in den Wirren des Krieges die Ordnung des bürgerlichen Lebens nicht gestört war.

Bei dramatisch gegliederten Reliefen wird die Einheit tadellos seyn, wenn die dargestellten Szenen die Handlung in ihren Hauptmomenten begreifen und deutlich machen. Jede Gestalt wird dann als ein nothwendiges Glied des Ganzen erkannt werden.

§. 30.

Von der Einheit und Mannigfaltigkeit in der Malerei.

1. Es gilt auch auf diesem Gebiete der Kunst das allgemeine Gesetz, daß das Mannigfaltige, in ihren Werken sich entfaltend, aus einer Vorstellung hervorgehen und auf sie zurückweisen muß, und daß Alles entfernt gehalten werde, was dem Gegenstande, den Personen, ihrem Ausdruck, ihren Handlungen, oder was in der Sitte, der Zeit und ihrer Gewohnheit dem Ganzen widerspricht.

Eben so wird in den Gruppirungen der Gestalten Alles zur Einheit hindrängen, das Untergeordnete gehörig zurücktreten, das Vorherrschende sich als solches zeigen und das Andere mit sich vereinigen müssen.

2. Die Einheit wird in der Landschaft gewonnen, wenn die in das Bild aufgenommenen Gegenstände innerlich sich verbinden und ein Ganzes durch Perspektive, durch Anordnung der Gruppen, durch Herausbilden des Bedeutsamen, durch Zurückhaltung des Untergeordneten gewähren. Diese Einheit wird durch die gleichmäßige Behandlung der Luft, durch die analoge Ausführung des Gebüsches, der Berge, der Beleuchtung und durch den, dem Charakter des Ganzen entsprechenden Ton und Hauch gesteigert, der über das Werk ausgebreitet wird. Nur wo die innere Harmonie der Natur sich als eine sichtbare und fühlbare über die Landschaft ausbreitet, kann sich das Mannigfaltige als in der That zur Einheit vermittelt geltend machen.

3. Diese Einheit wird aufgehoben, wenn einzelne Partien über die Gebühr heraustreten, oder wenn, was in die Landschaft als Beiwerk an Gebäuden, an Heerden oder menschlichen Gestalten aufgenommen wird; wenn die sogenannte Staffage etwas für sich bedeuten oder die Aufmerksamkeit auf sich ziehen will, weil dadurch Trennung der Erwägung und Theilnahme herbeigeführt wird, die Einheit nothwendig verloren geht, und statt ihrer ein unvermitteltes Doppelte oder Dreifache hervortritt.

Das Widerstrebende steigt noch, wenn jene Staffage von andern Meistern in die Landschaft hineingemalt wird, wo zu der Auflösung der Einheit der Idee noch die Verschiedenheit des Styles hinzukommt. Selbst die Werke großer Meister leiden zuweilen an diesem Fehler, und einige von den Gemälden des Claude Lorrain sind wegen zu ausgedehnter Behandlung der Staffage, die noch überdieß fremde Hand zeigt, der innern Einheit ermangelnd, die andere Werke

dieses Meisters mit wunderbarer Klarheit und innerer Harmonie durchdringt.

4. Geht die Malerei daran, einzelne Gestalten darzustellen, so wird sie die Idee des Werkes gleich der Skulptur durch treuen Ausdruck des durch die Gestalt als ihr Wesen Gebotenen anzustreben und zu verwirklichen haben. Eine Madonna, welche, wie häufig in den Werken der niederländischen und selbst in der italienischen Schule sich zeigt, in ihren Zügen von der idealen Schönheit sich entfernt, Formen und Ausdruck hier einer holländischen Bürgersfrau, dort einer italienischen Donna oder Signora darstellt, ermangelt der innern Einheit der Idee. — Dieselbe Einheit wurde vermißt, als jüngst das Bild einer jungen Römerin, als Sakontala behandelt, zur Ausstellung kam, ein vortreffliches Werk von Riedel, aber in seinem Ausdrucke nichts weniger als die Natur der Hindufrauen zeigend oder Einheit der Idee und der Enthüllung derselben in sich darstellend.

5. Ebenso wird diese Einheit aufgehoben, wenn in der Umgebung, in den Attributen der Gestalt irgend Etwas von ihrer Natur oder Bestimmung sich Entfernendes zum Vorschein kömmt, oder wenn ein Theil des Beiwerkes eine Bedeutung gewinnt, welche dem Eindrucke des Ganzen Abbruch thut. Protogenes hatte einen Satyros in ländlicher Umgebung gemalt; neben ihm eine Wachtel mit solcher Kunstfertigkeit, daß sie die Aufmerksamkeit in vorzüglicher Weise auf sich zog. Der Künstler, dieses wahrnehmend, löschte sie aus, damit der Eindruck des Hauptwerkes nicht unterbrochen und die Harmonie des Zusammenhanges zwischen ihm und der Umgebung hergestellt würde.

6. Bei reicheren Zusammenstellungen von Figuren oder

Gruppen wird außer den allgemeinen Gesetzen der Anordnung, der Unterordnung und der perspektivischen Behandlung zunächst und vor Allem auf den innern Zusammenhang der Gestalten zu achten und darzulegen seyn, daß eine und dieselbe Vorstellung oder Erregung durch das ganze Werk waltet.

In dieser Hinsicht ist Vieles in den Rafael'schen Kompositionen vortrefflich und groß; Nichts aber steht über der Art und Weise, wie er die Einheit in dem Mannigfaltigen in einem der schwierigsten Stoffe gewonnen und dargestellt hat: es sind seine Sibyllen in der Kirche Della pace. Das Lokal war ungünstig; das Gemälde sollte um die Biegung eines Fensters angebracht werden; der Stoff war es nicht weniger, weil die vier verschiedenen Frauen jede für sich ein Ganzes bildeten, und gleichwohl innerlich zu einem Ganzen sollten vereinigt werden. Die Idee desselben fand der Künstler darin, daß sie in gleicher Weise von der Vorstellung des künftigen Messias erfüllt sind; daß er sie in dem Augenblicke bildete, wo sie nach den verschiedenen Richtungen im Schwunge sich erheben und aus einander streben, um die frohe Kunde des nahenden Weltheilandes den Völkern zu überbringen. Diese, dem Gefühle klare und in den Bewegungen der in Begeistrung davon eilenden Frauen ausgedrückte Einheit ist es, welche das Ganze durchdringt und alle seine Theile innerlich verknüpft.

7. Diese Einheit scheint bedroht in dem vortrefflichen Gemälde desselben Meisters, das unter dem Namen der Galathea auf der Wand eines Zimmers in der Farnesina ausgeführt ist. Galathea eilt auf einem leichten Fahrzeuge in raschem Schwunge durch die Wogen; um sie in den Lüften

Amorinen, Pfeile schießend, und in den Wogen Tritonen und Nereiden, von dem Gefühle der Liebe durchdrungen. Man sieht: es soll in dem Gemälde die Alles besiegende Kraft dieser Leidenschaft ausgedrückt werden; aber ist Galathea, die einfache Nereide, die den Kyklopen durch Liebe zu bändigen allerdings gewußt hat, geeignet, durch ihre Erscheinung sie in der ganzen Natur umher zu erregen? Gewiß nicht, und die Annahme hat darum Vieles für sich, daß Rafael in jenem Bilde nicht die Galathea, sondern die Anadyomene habe darstellen wollen; jene Göttin, die aus dem Meere geboren, mit der Wärme ihres Wesens Alles durchdringt, und selbst die kalten Naturen derselben erfüllt und begeistert.

8. Bestimmter gefährdet ist die Einheit in dem letzten großen Gemälde jenes ersten Meisters der neuern Malerkunst in der „Verklärung" oder „Transfiguration". Es besteht aus zwei Gruppen; die obere zeigt den Heiland schwebend und umgeben von Moses und Elias; am Grunde in Anbetung und Erstaunen liegend die Gestalten einiger Apostel. Diese Gruppe hat große innere Einheit und einen wahren Zusammenhang.

Tiefer unten und durch einen Felsen von der obern getrennt, ist die Gruppe der übrigen Apostel und anderer Personen, die einen besessenen Knaben in der Mitte haben. Sein Ausdruck, an sich widerwärtig, ist in dem Uebrigen ein wahrer Mißklang, der keine Auflösung findet. Die Gruppe ist für sich abgeschlossen und steht mit der obern nur dadurch in Verbindung, daß ein Apostel, von dem die Mutter Hülfe sucht, mit der Hand nach oben zeigt, wie um anzudeuten, daß sie nur von dem Meister dort oben zu erwarten stehe. Aber diese Verbindung ist nur eine zufällige, äußerlich gege-

bene, und bei Weitem zu schwach, um die innere Trennung beider Gruppen, das in sich abgeschlossene Wesen einer jeden derselben so weit zu vermitteln, daß sie in eine und dieselbe Vorstellung übergehen, und dem Gemälde die Einheit verleihen können. Auch scheint es von Rafael nicht in dieser Art geordnet und ausgeführt zu seyn. Eine sehr sorgfältig behandelte und in Farben ausgeführte Skizze dieses Werkes, im Besitz des Herrn v. Binder dahier, und durch die Lithographie verbreitet, zeigt allein die obere Gruppe; dazu verräth die untere mehr die drastische Behandlung seiner Schüler, vorzüglich Giulio Romano, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß, um dem Werke nach dem Wunsche der Besitzer größere Ausdehnung zu geben, man nach dem Tode des Meisters, der es nicht ganz vollenden konnte, diese Gruppe hinzugefügt habe.

9. In vielen Gemälden ist die Einheit nur locker gehalten, und ist mehr eine örtliche oder durch die Natur der Verrichtungen der dargestellten Personen bedingte. Dahin gehören viele von den Genregemälden, die eine Masse von verschiedenartigen Gestalten in mannigfaltigen Beschäftigungen darstellen, wie z. B. der Jahrmarkt von Teniers mit einigen hundert Figuren in unserer Sammlung. Hier ist die innere Einheit nur in der Idee des allgemeinen Verkehres, die in den mannigfaltigsten Gruppen und Zusammenordnungen vermittelt ist, während die einzelnen unter sich wenig oder gar nicht in Verbindung stehen.

Dieselbe Lockerheit zeigt sich nicht selten in Gemälden historischer oder christlicher Bedeutung, besonders in den Darstellungen des jüngsten Gerichtes; und selbst die großartigste dieser Gattung: das jüngste Gericht von Michel Angelo,

enthält Gruppen, die außerhalb des Eindruckes stehen, der durch den Hauptmoment der Handlung, durch das Verwerfungsurtheil des Weltrichters hevorgebracht werden soll.

10. Daneben hat besonders die ältere Malerei vieles in sich Widerstrebende auf derselben Fläche vereinigt; so in den Bildern, welche außer den Heiligen auch die Gestalten der Männer und Frauen enthalten, welche das Gemälde bestellt und dem darauf ausgeführten Heiligen gewidmet haben. Diese oder die Donatare, meist knieend zu den Füßen der Heiligen dargestellt, sind an sich ein dem Ganzen widerstrebendes Beiwerk; sie werden ihm nur durch das christliche Gefühl verbunden; doch haben einige Maler einen innern Zusammenhang zwischen den Donataren und den Heiligen dadurch hervorzubringen gesucht, daß sie die Heiligen mit ihnen in Berührung brachten, wie auf dem schönen Bilde der Schule des van Eyk in unserer Sammlung, wo heilige Frauen gemalt sind, welche der Frau und ihrer Tochter, von denen das Gemälde gewidmet wurde, die Hand schützend auf das Haupt legen.

11. Nach andern Gesetzen ordnet sich das Mannigfaltige zur Einheit in jenen Werken, die einen ganzen Cyclus von Darstellungen umfassen, wie z. B. in der Kapelle des Giotto zu Padua, die in kunstreicher Zusammenstellung die ganze Urgeschichte des Christenthums, die Schicksale der Madonna, des Heilandes bis zum Weltgericht in sinnreich verbundenen Bilderreihen enthält.

Was hier durch die Mauern und größeren Flächen getrennt als ein innerlich wohlverbundenes und doch in den einzelnen Theilen sattsam von einander sich scheidendes Ganze erscheint, wird von andern Meistern auf demselben

Brette in kleineren Bildern vereinigt und vor das Auge gerückt, wie z. B. auf unsrer Pinakothek ein Werk von Hämeling, bekannt unter dem Namen der Leiden und Freuden Maria's, wo von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt eine Reihe von Szenen aus ihrem und des Heilandes Leben in kleinen Bildern vereinigt sind; der Maler hat die Nothwendigkeit gefühlt, dieser locker und episch verbundenen Fülle eine äußere Einigung zu gewähren, und hat darum den Zug der drei Könige, ihre Ankunft, ihre Anbetung und ihre Abreise als eine Art von verbindendem Gliede durch das Ganze hingeschlungen, so daß die Anbetung auch durch die größere Ausdehnung der Figuren und die reichere Ausstattung der Gruppen sich als den Mittelpunkt und die Einigung des Ganzen darstellt, welches in den übrigen Szenen seine Einleitung und weitere Entwicklung findet.

Wir brauchen hier nicht weiter zu entwickeln, was schon früher bemerkt ward und an sich klar ist: daß Alles, was in den Gemälden, und zumal in ihrer Ausstattung oder Umgebung, der Zeit, dem Volke, der Sitte, der es gehört, widerstrebend erscheint, darum auch die Einheit aufhebt und das Mannigfaltige in ein Aggregat unzusammenhangender Dinge verwandelt; und gehen sofort zu dem zweiten Gesetze über, unter dem das Schöne sich entwickelt: dem Gesetze der Gliederung.

§. 31.

Von dem Gesetze der Gliederung im Allgemeinen.

1. Wir wissen bereits, daß das Mannigfaltige bei einem jeden Werke der Natur, welches sich als ein in sich

abgeschlossenes darstellt, nicht zufällig verbunden erscheint. Seine Verbindung folgt einem Gesetze, dem es selbst sein Daseyn zu verdanken hat: dem Gesetze der Beiordnung, Unterordnung und der Gliederung, oder den Bedingungen des Organismus.

2. Schon das große Allgemeine des Weltgebäudes zeigt dieses Gesetz in der Anordnung seiner Theile, welche für das Sichtbare die Erde mit ihren Ebenen, Meeresflächen und Gebirgen untergelagert, darüber die Atmosphäre erhoben und das Ganze von dem Gewölbe des Himmels geschlossen als den großen Kosmos darstellt.

3. Hier waltet das Gesetz der Statik, nach welchem ein Jedes die Stelle einnimmt, die ihm vermöge seiner Dichtigkeit und Schwere zukömmt. Das Aufwiegen und Ausgleichen der Verschiedenheit führt zu der Ruhe, welche sich durch das Ganze dieses großen Schmuckes ausgegossen zeigt und durch die Bewegung in ihm nur zufällig unterbrochen wird.

4. In ähnlicher Weise zeigen sich die großen Theile desselben: die Gebirge, ihre Felswände, und ebenso, was die Kunst in gleicher Art bildet, das Mauerwerk ihrer Gebäude, gegliedert; und man wird bald das der Breite nach sich nach beiden Seiten Scheidende, und das der Höhe nach als Grund, Mitte und Gipfel sich Ordnende unterscheiden, wenn man das hier gebotene Mannigfaltige zu einem Begriffe erheben und sich desselben als eines aus mehreren Theilen bestehenden Ganzen bestimmter bewußt werden will.

5. Gegeben ist auf diesem Gebiete eine Kraft, die da drückt, und eine, die widersteht; und der Schwerpunkt, um welchen das Gleichgewicht sich bildet, bedingt, daß die Ruhe

nicht nur gegeben und vorhanden, sondern auch dem Gefühle klar, das ist, fühlbar sey. Wo sie nicht fühlbar erscheint, erregt sie Unruhe und Unbehagen in dem Beschauenden.

6. Dasselbe und noch bestimmter ausgedrückt, ist auf dem Gebiete der vegetabilischen Natur. Das allgemeine Gesetz des Organismus ist hier, daß einem jeden Theile und Organe des Individuums die Stelle, die Ausdehnung, die Stärke, Gestaltung und Bedeutsamkeit gegeben werde, die seiner Bestimmung entspricht und dazu beiträgt, das Gewächs als ein nach Einer Idee gebildetes, in sich beruhendes, mit der Umgebung verbundenes, aber gegen sie gesichertes Ganze darzustellen. Die Ruhe, die ruhige Entfaltung aus dem Keime ist auch hier der Hauptcharakter, und sie wird durch die zufälligen Bewegungen, durch Luft und Wärme nur zufällig unterbrochen.

7. Dem statischen Prinzipe entsprechend bildet sich die Wurzel als die Basis, der Stamm als die Mitte, und die Krone zum Haupte des Gewächses.

Die Basis ist breit genug, den Schwerpunkt in sich aufzunehmen, und wird zu diesem Zwecke noch verstärkt durch das Eingreifen der Wurzeln in den Boden; durch die Zähheit, mit welcher sie in ihm haftet. Der Stamm erhebt sich nach demselben Gesetze, stärker an den untern Theilen, schlanker nach den oberen, und so ist auch die Krone nach den verschiedenen Seiten gleichmäßig ausgebreitet, ihre Zweige in schrägen Winkeln an den Stamm setzend. Wo das Gewächs aus dieser Sphäre seiner innern Natur und Entwicklung über das Maaß im Wesentlichen ausreicht, erscheint es auch sofort als nicht normal, und zufälligen Umbiegungen oder Verkrüppelungen preisgegeben.

8. Der animalische Körper bildet und ordnet seine Glieder oder die Theile seines Organismus nach demselben Prinzipe des Zweckes, und gibt jedem die Beschaffenheit, Form und Kraft, welche seiner Bestimmung entspricht; — aber nicht nur zur Ruhe, sondern auch zur Bewegung bestimmt, ist er nicht nur nach den statischen, sondern auch nach den dynamischen Gesetzen, oder vielmehr als eine Vermittlung der beiden zu gegenseitigem Dienste und vollkommener Harmonie gestaltet.

9. Insofern er im Zustande der Ruhe beharren soll, muß er zufolge des statischen Gesetzes so eingerichtet seyn, daß jedem Gewicht seines Organismus ein Gegengewicht, und jedem Drucke der obern Theile ein Widerstand der untern entgegentritt, dadurch aber Gewicht und Druck aufgehoben, die Bewegung gehemmt, die Stellung, die Haltung des Körpers gewahrt wird. Nach diesem Prinzipe des Schwerpunktes erscheinen alle animalische Organismen gegliedert, von der Raupe an, die hingestreckt auf ihren gleichmäßig vertheilten Füßen ruht, bis zum Vogel, der sein Gleichgewicht auf zwei Füßen hält; und daneben vom vierfüßigen Thiere, welches dasselbe in gleichmäßiger Vertheilung gegen die Mitte und so trägt, daß es durch die Füße gestützt wird, bis zu der edelsten animalischen Gestalt, der menschlichen, welche sich erhebt, bei der es wieder von den beiden Füßen getragen, nach Umständen zwischen sie hineinfällt, oder bei fester Stellung des einen Fußes sich auf diesen zusammenzieht und durch den andern in lockerer Stellung noch gehalten wird.

10. Eben so zeigt es sich in der Vertheilung der Hauptglieder nach den beiden Seiten: der beiden Arme, der sicht-

baren Spaltung des Rumpfes durch die Mittellinie; der beiden Schenkel und Füße; das Abwägen und die gleichmäßige Vertheilung von Gewicht und Kraft dieser Theile nach beiden Seiten hin bildet eben die Natur des auf Statik gebauten Organismus. Selbst die Dreitheilung, im Grunde, wie wir sehen werden, für die Bewegung berechnet, dient die statischen Haltung, insofern sie an dem Bau des Ganzen von unten nach ohen betrachtet wird, und ihr zufolge der Gestalt sich mit der Basis in den Füßen, mit der Mitte oder dem Stamme im Rumpfe, und mit dem Schluß oder der Krone in dem Haupte darstellt.

11. Aber die Thiere sind durch ihr Wesen zugleich zur Bewegung bestimmt; sie sind genöthigt, durch diese ihre ganze Lebensthätigkeit zu äußern.

Die Bewegung aber beruht auf dem Hebel, dem *ὑπομόχλιον*, sey es, daß er von ihm aus zwei gleiche oder ungleiche Arme erstreckt, oder an einem Ende sich in einer Pfanne, welche das Hypomochlion enthält, bewegt und zu diesem Behufe durch Bänder gehoben oder gesenkt wird.

Die Bewegung des Thieres ist auf diese Weise durch den in die Pfanne gesenkten und durch Bänder gezogenen und nachgelassenen Hebel bedingt.

Sie ist aber zugleich eine zusammengesetzte. Nicht zwei Hebel, die durch eine Pfanne verbunden sind, genügen ihr, da die Bewegung zugleich eine einbiegende und eingreifende seyn soll; dazu sind drei Hebel erforderlich, welche durch zwei Pfannen verbunden werden, und als ein Dreigegliedertes mit dem übrigen Organismus zusammenhängen. So beim Fuße im Knöchel, Knie und Hüftknochen, beim Arme im Schulterblatte, Ellbogen und Handgelenk, beim

Finger in den drei mit der Hand verbundenen Gelenken. Diese Verbindung und der Grund, auf dem sie ruhen, bedingt die dynamische Dreitheilung, und das dreigetheilte Glied erscheint wieder als Organ eines größern, auf demselben Gesetze beruhenden Ganzen.

So stellt der menschliche Organismus die Dreitheilung in Haupt, Rumpf und Gestell dar; der Rumpf als organische Mitte; die Dreitheilung im Unterleib; Brust mit Schulter und Hals; das Gestell in Schenkel, Bein und Fuß; der Kopf in Kinn mit Mund, Nase mit Backen, Augen mit Stirne. — Die Dreitheilung dringt dann noch weiter; bei den Armen als Fortsetzung der Schulter: in Oberarm, Unterarm und Hand; bei dieser in Knöchel, Handfläche und Finger, bei den Fingern in die drei Glieder. So beim Fuße in Ferse, Fläche, Zehe; bei dieser in die drei Gelenke. Es ist überall derselbe Grund und dieselbe Bedingung. Ist aber ein Organismus in seinen Haupttheilen dreigegliedert, so wird zunächst die Mitte als die Ausdehnung zwischen Anfang und Ende mit ihrer Dreigliederung sich als die nächste Theilungsstufe darstellen, und diese doppelte Dreigliedernng als die Fünfgliederung erscheinen, der dann die weiteren sich unterordnen. Ueberall ist mit der Dreitheilung die Möglichkeit des Bewegens und des Biegens, des Greifens und des Festhaltens gegeben.

In der Verbindung aber der verschiedenen Hebel zu einzelnen Systemen und der Systeme zum ganzen Organismus, in ihrer Fähigkeit zu den mannigfaltigsten Bewegungen, ist jenes außerordentliche und tiefvernünftige System des animalischen Organismus enthalten, in welchem Alles zugleich als Zweck und Mittel für die Vollziehung des dem ganzen

lebendigen Werke Obliegenden sich darstellt, dafür ausgestattet und eingerichtet ist.

12. Wir haben also beim animalischen Organismus die Zweitheilung nach der Breite, nach rechts und links, oder die statische Theilung; wir haben zugleich die statische und die dynamische als Dreitheilung von unten nach oben in dem Ganzen und bis in die letzten Glieder hinein; und was hier in der Natur gegeben ist, ist auch die Aufgabe der Kunst, sofern sie mit organischen Körpern verkehrt, in dem Organismus die Beschaffenheit, die Bedeutung und den Zusammenhang seiner Theile und die Gesetze seiner Bewegungen zu erforschen und aus ihnen und ihrer Offenbarung zu erkennen, was in seiner Erscheinung naturgemäß und in seiner Entwicklung harmonisch ist.

13. Als erstes und unerläßliches Mittel erscheint das Studium des Skelettes, welches nicht nur die Grundlage alles im Organismus Aeußerlichen, der Ausdehnung, Beschaffenheit und Verknüpfung seiner Theile ist, sondern zugleich alle Hebel, ihre Lage, Stärke und Verbindung zeigt. Es ist dabei die Bedingung der bestimmten Gestaltung des Erscheinenden. Nicht nur das Cranium wird in dem Bau der hintern Wölbung, des obern und des untern Scheitels, in der Tiefe und Ausdehnung der Augenhöhlen, der Biegung und Gestalt der Nasenknochen, der Backenknochen, der Kiefer, den Grund größerer oder geringerer Wohlgestalt des Hauptes in einem Grade haben, daß aus den Schädeln die Völker, die Geschlechter, und aus den Schädeln desselben Volkes und Geschlechtes die edleren und reineren Formen von den gedrückten und beschränkten sich bestimmt unterscheiden, sondern dasselbe wird auch in Bezug auf die übrigen Theile,

auf Arme, Hüften, Schenkel u. s. w. und auf ihre Unterscheidung der Fall seyn. Jede hat Theil an dem charakteristischen Gepräge, das der ganzen Gestalt aufgedrückt ward, oder ist vielmehr ein Theil ihres bestimmenden Grundes und ihr erster und stehender Abdruck. — Eben so wichtig ist es, die Bildung des Skelettes durch die verschiedenen Stufen des animalischen Organismus herauf zu verfolgen und in ihr wahrzunehmen, wie in den verschiedenen Gattungen und Arten der Thiere nicht nur die Natur derselben ausgedrückt ist, sondern auch, wie durch die allmälige Entwicklung des Knochenbaues, des Rückgrathes zumal, das Erscheinen der Wirbel, die Ausbildung des Craniums die Befähigung der Thiere in ihre höheren Stufen allmälig eingeleitet wird, und die schöpferische in ihr waltende Kraft zuletzt zu dem Grundbau, zu jenem vollendeten Organismus bildet, welcher dem Menschen gestattet, sein Antlitz zum Himmel zu erheben und nach den Sternen zu blicken:

„Os homini sublime cedit, coelumque tueri
Jussit, et erectos ad sidera tollere vultus."

14. Eine gleiche Beachtung verdient die Bekleidung des Skelettes mit Bändern, Flechsen und Gefäßen für Lymphe, Blut und die Ausrundung jedes Gebildes, so wie die Ueberziehung des Ganzen mit der Haut, welche das ganze innere Gewebe verhüllt, von ihm die Eindrücke enthält, und in unendlicher Biegung, Ausdehnung und Abrundung dasselbe wiederspiegelt. In alle dem ist nicht nur die Form des Lebens enthalten, dessen Darstellung und Ausdruck der letzte Vorwurf der Kunst ist, sondern das Leben selbst, insofern es jene Formen durchdringt, beseelt, und dem Geiste dadurch dienstbar macht.

15. Wie aber in allen Organismen der Natur, den vegetabilischen und animalischen, die Kraft, welche treibt und bewegt, und die Kraft, welche zur Aeußerung einer bestimmten Thätigkeit gebracht, d. i. getrieben und bewegt wird; endlich die Punkte der Ruhe, um welche jenes Treiben und Bewegen sich wendet, anzuerkennen und zu unterscheiden sind: so ist solches der gleiche Fall auf dem Gebiete des menschlichen Geistes. Auch hier ist Statik und Dynamik, ist Ruhe und Bewegung, und sind die Gesetze gegeben, nach denen beide vermittelt werden.

Der Geist erscheint im Zustande der Ruhe, wenn die Vorstellungen und Gefühle mit gleicher Stärke in ihm abgewogen und neben einander gleichsam gelagert sind, obwohl diese Ruhe in ihm so wenig, wie in den physischen Organismen je eine vollständige ist, sondern von einer, wenn auch leisen Bewegung erregt und von sanfter Wallung erhalten wird.

So wie einzelne Vorstellungen oder Gefühle überwiegen, kömmt der Geist in raschere Bewegung des Fühlens, des Begehrens und des Denkens. Auch hier ist es die Kraft der innern Natur des Geistes selbst, die bewegt, der Inbegriff der Gefühle, der Vorstellungen, der Gedanken; das Band, welches sie verknüpft; der innere Zusammenhang der Gefühle und der Gedanken, und der feste Punkt, um den die Bewegung geht; der Instinkt des Thieres und das Selbstbewußtseyn des Menschen. Wo dieses Selbstbewußtseyn gestört und aufgehoben erscheint, tritt Verwirrung der Gefühle und der Gedanken ein; sie verwandeln sich in eine chaotische Masse, und der Geist verfällt in Krankheit und Wahnsinn.

16. Wir haben sofort auch auf diesem Gebiete die

Statik und Dynamik, ihre Bedingungen und ihren Erfolg in dem Weben der Gefühle, der Begierden, der Gedanken, der Entschlüsse in ihrem Bestreben, sich in das Gleichgewicht zu setzen, oder, wenn es verloren ging, durch Vermittlung oder Ausschließung des Widerstandes, oder durch Gegenwirkung das Gleichgewicht und in ihm die Ruhe und die Befriedigung wieder zu gewinnen; — die Kraft, welche bewegt, begehrt und strebt; wir haben die Kraft, welche jener andern unterworfen ist, und in Folge davon die Erscheinung, durch welche Vorstellungen und Gedanken in das Bewußtseyn hineingeschoben werden, in ihm sich ausbreiten, und wieder in die Masse der übrigen, gleichsam in die Wogen des menschlichen Geistes zurücksinken — ein volles Gegenbild des auf dem Gebiete der sichtbaren Natur erscheinenden Organismus und seiner Gliederung, und ein fortwährendes Spiel der hier theils thätigen, theils leidenden Kräfte durch das Bewußtseyn zur Einheit vermittelt. Auch zeigt sich, der Dreigliederung entsprechend, die Ausgestaltung eines jeden geistigen Gebildes, des einfachen Urtheils, insofern es aus Subjekt, Kopula und Prädikat besteht, und des dreigegliederten Schlusses.

Wir sind aber deßhalb mit dem Geiste nicht auf das Gebiet des Materialismus gerathen; denn die Kraft der Thätigkeit ist bei dem Thiere die gebundene Vernunft oder der Instinkt, bei dem Menschen die entbundene Vernunft oder die Freiheit; und das einigende Prinzip ist das Selbstbewußtseyn; beides aber: Freiheit und Selbstbewußtseyn, verkehren nicht durch innere Uebereinstimmung, sondern nur durch feste Analogie, welche das innere Band bildet, das die beiden Welten: der Erscheinung und des Geistes, magisch verknüpft

und zu einem Ganzen vereinigt. Doch ist es überall gut, auf den innern Zusammenhang hinzuweisen und wahrzunehmen, wie dasselbe Gesetz der Gestaltung und Gliederung auf der höheren Stufe der Formenbildung immer, obwohl in gesteigerter Potenz, wiederkehrt. Was auf dem Gebiet des Minerals die nach mathematischen Formen geschehende Erscheinung der Krystallisation ist, stellt sich auf dem Gebiete des vegetabilischen Organismus als symmetrische Anordnug der Theile in der Blattstellung, in der Bildung der Blume und der Saamenkapsel dar, und erscheint auf dem animalischen und psychischen als Eurhythmie der Gliederung.

17. Durch diese Erscheinung auf dem Gebiete der Natur und des Geistes ist der oben erwähnte mannigfaltige Formenwechsel bedingt. Es ist auf dem Gebiete der Natur rücksichtlich der einzelnen Theile des vegetabilischen und animalischen Organismus, der Wechsel der Länge und der Kürze, der Höhe und der Tiefe, so daß jedes Glied die ihm zufolge seiner Bestimmung entsprechende Ausdehnung erhält; es ist ferner der Wechsel des Starken zum Schwächeren, von denen das Starke sich als das Tragende und Bewegende, das Schwächere als das Getragene und Bewegte darstellt. Die Basis aber des Tragenden wird darum durch äußere und innere Stärke überwiegend seyn, daß sie dem über ihr Ausgebreiteten als Halt und Träger diene; und die Entfaltung des Ganzen, sey es Gewächs oder Thier, ist auf jedem Punkte so abgewogen, daß das Obere immer auf dem Unteren als dem Stärkeren und Kräftigeren ruht, oder aus ihm entwickelt, von ihm getragen wird.

Dynamisch betrachtet wird die bewegende, hervortreibende Kraft sich in gleicher Weise als die stärkere, den Andrang

und die Bewegung erzeugende, was neben ihr erscheint, als Vorbereitung oder als Folge, als Anlauf und gleichsam als Vorschlag oder als Nachschlag darstellen, in den Gewächsen, wie in den Thieren.

Hier ruhen die Gesetze, durch welche im animalischen Organismus das Stehen und Liegen, das Aufstehen, Niedersitzen, und jede Bewegung der einzelnen Glieder, vorzüglich der zusammengesetzten des Ganges, des Menschen wie der vierfüßigen Thiere, als eine tiefberechnete Verbindung statischer und dynamischer Kräfte; ebenso des Schwimmens, des Fluges bedingt ist; und nur wer in das Innere dieses, man möchte sagen, geistigen Mechanismus der Natur eingedrungen ist, wird in Darstellung ihrer Gestalten das Wahre in Ruhe, Bewegung und Gang auszudrücken, ein lebendiges Wesen statt eines willkürlichen Organismus, einer Puppe, zu bilden im Stande seyn.

Es ist dasselbe bei andern Aeußerungen der den Thieren gegebenen innern Thätigkeit, in Laut und Ton, und beim Menschen in Ton und Wort; beim Worte in der verschiedenen Abwägung der Sylben, von denen die Stamm- oder Bedeutung bestimmende Sylbe darum die stärkere, gewichtigere ist, der die andern vorschlagen oder nachschlagen.

Es ist dasselbe, wenn auf das in dem Worte oder in der Wortfolge Ausgedrückte, auf den Begriff, das Urtheil, den Schluß gesehen wird, und die geistige Dynamik ist auch auf diesem Punkte das Gegenbild der physischen: das in dem Gemüth zur Regung Kommende — Gefühl oder Gedanke — holt die zu seiner Offenbarung und Ausbreitung nöthigen Erinnerungen und ihren Ausdruck in der Sprache gleichsam aus der Tiefe des Gemüthes hervor, und läßt Jedes

in der ihm gebührenden Ausdehnung und Bedeutung erscheinen.

18. Die Erscheinung dieses Wechsels in der Natur und des durch ihn bedingten, einem Jeden seine Ausdehnung und Stärke nach seiner Bestimmung zumessenden und seine Bewegung vermittelnden ist der Rhythmus (ῥυθμός von ῥέειν, fließen, wallen); er erscheint im Raume in den verschiedenen Ausdehnungen der Körper und ihrer Glieder, ihrer Linien und Flächen; in der Zeit, nämlich in der Bewegung der Körper; im Geiste, in den Bewegungen der Gefühle und der Gedanken, ihrer verschiedenen Ausdehnung und Stärke, in dem Tone und in der Sprache in einer Weise, daß Ton sowohl als Worte und Sylben nach ihrem Gewichte, ihrer Ausdehnung und Stärke der innern Natur der in ihnen versinnlichten Gefühle und Vorstellungen entsprechen. Er ist dem Gesichte, dem Gehöre und dem bloßen Gefühle wahrnehmbar. So braucht der Musiker nicht die Töne des Tonstückes zu vernehmen, er braucht sie bloß verzeichnet zu sehen, um die ganze Fülle des in ihnen enthaltenen Rhythmus sogleich zu fühlen.

19. Der Rhythmus ist nicht für das Gesicht gegeben, wenn eine Linie, eine Fläche gleichgetheilt ist; es ist hier kein Unterschied, kein Wechsel, keine Vorbereitung des Schwächeren durch das Starke, sondern Eines und Dasselbe in gleicher Weise wiederholt; er ist eben so wenig, wo ein Körper überall gleiche Flächen oder Linien zeigt; er ist weder in der Kugel, noch in dem Kubus, insofern dieser an sich und nicht perspektivisch betrachtet wird, wo er seine gleichen Linien verschiebt; wohl aber in dem verschiedenen Schwunge einer Fahne, die vom Winde hin und her bewegt wird; und in

den Wellen des Flusses, die bald gedehnter, bald in kürzeren Schwingungen sich vor uns hinziehen.

Er ist eben so wenig für das Gehör in dem gleichmäßigen Anschlage desselben Tones, z. B. nicht in dem Klappern einer Mühle, wohl aber in dem bald stärkern, bald sanftern Rauschen des Quelles oder des Wasserfalles, oder in den wechselnden Tönen einer Windharmonika; er ist eben so in dem Gesange der Nachtigall, wie des Menschen, dessen Töne bald gezogener, bald kürzer — bald inniger, bald schwebender — bald stärker, bald schwächer sich entfalten; er ist vor Allem in der menschlichen Rede und in dem unendlichen Wechsel ihrer schwächeren und stärkeren Sylben und ihrer mannigfaltigsten Verbindung.

Er erscheint demnach in der Tonkunst bei Gliederung der Töne, wie bei ihrer verschiedenen Intonirung; und das Prinzip der Einigung derselben ist im Takte gegeben. — Eben so in der Verbindung einzelner Takte oder verschiedener Taktreihen zu größeren Ganzen. Er erscheint in der Rede, in der Folge schwächerer und stärkerer Sylben und ihrer Verbindung zu einem Ganzen durch den Accent. Seine Form ist der rhythmische Fuß. — Er erscheint in der Poesie als Folge von Füßen bestimmten Maaßes und bestimmter Zahl, oder als Metrum; und aller Rhythmus der Rede ist wieder ein Ausdruck und Form des innern Rhythmus der Gefühle und Gedanken, insofern in ihnen sich ein Geistiges offenbart, und das Bestimmende, Bewegende darin sich als stärker, als vorherrschend gegen das Bestimmte und Hervorgetriebene darstellt.

Er erscheint in der Mimik als verschiedenartige Entfaltung des Ausdruckes, der Stellung und Bewegung, und

als innerer Zusammenhang derselben oder als Eurythmie; er erscheint in der Architektur als Wechsel ihrer Flächen und Linien. Das einigende Prinzip seines Mannigfaltigen ist hier die Symmetrie; er erscheint in ähnlicher Weise auf den Gebieten der Skulptur und Malerei, analog dem mimischen Rhythmus und als ein im Fluge ergriffener und gefestigter Moment desselben, und gleich jenem das Wechselnde nach dem Prinzipe der Zusammenordnung und Unterordnung zum Ganzen in der momentanen Erscheinung verknüpfend, welche das Werk des Bildners oder Malers darstellt.

Der Rhythmus ist darum der allgemeine Ausdruck des Beisammen auf dem Gebiete der Natur und des Geistes, die sichtbare Gestalt eines jeden Vereines verschiedener Massen in der unorganischen Natur, der verschiedenen Glieder jedes Körpers in der organischen, und das Mannigfache in jeder Lebensregung. Jeder Theil desselben, insofern er Grund und Wirkung in sich vereinigt, ist für sich ein Selbstständiges, und zugleich Glied eines größeren Ganzen, dem er angehört, so wie dieses Ganze wiederum sich als Theil oder Glied eines noch größeren und nach ganzen Reihen von Individuen gegliederten Inbegriffes darstellen kann. In ihm ist der stille und laute Gang der schaffenden und gestaltenden Natur wahrnehmbar ausgedrückt, wie im Pulsschlag, so im Schlage des Herzens der Gang des animalischen Lebens. Er bezeichnet der sinnlichen Wahrnehmung ihr Hervortreten aus der Quelle des Wesenhaften und Wahren zum Sichtbaren, Hörbaren und Fühlbaren, und in ihm, in seiner geistigen Auffassung und Bezüglichkeit auf das Wesenhafte ist die Erkenntniß des Schönen gegeben.

20. Rhythmus erscheint darum auf diesem Standpunkte als dasjenige, was wir zuvor als das Mannigfaltige bezeichnet haben, insofern in ihm die Offenbarung der Einheit oder Idee enthalten ist, nur anders gewendet. Er ist in seiner vielfachen Gliederung nichts anderes, als die Form und in ihr der bestimmte, gesetzlich geordnete und innerlich bedingte Ausdruck eben jener Einheit oder Idea, die jeder einzelnen Bildung, wie der Bildung des Ganzen vorsteht, sie lenkt und durchdringt, die Gliederung ist die konkrete Erscheinung desselben, und er die Signatur des Schönen. Von dieser wird demnach, als dem Ausdrucke des Rhythmus, in den einzelnen Künsten sofort zu handeln seyn.

§. 32.

Von Rhythmus und Gliederung in der Tonkunst.

1. Wird eine Reihe von Tönen in gleichmäßiger Stärke und Ausdehnung angeschlagen, so bilden sie nach der gegebenen Erläuterung noch keinen Rhythmus. Sie können aber bei weiterer Tonfolge als Glied eines umfassenden Rhythmus verwendet werden. Um demnach musikalischen Rhythmus zu gewinnen, ist nothwendig, daß der Eine Ton gegen den andern in größerer oder geringerer Ausdehnung und beim Vortrage in größerer oder geringerer Stärke erscheine: das Maaß der Dauer und Kraft habe, was ihm nach seinem Verhältniß zu den andern gebührt.

2. Das Maaß der Zeitdauer der Töne und die dadurch bedingte Verschiedenheit des musikalischen Rhythmus kann ein sehr mannigfaches seyn, und es ist oben bemerkt worden, daß, während die alte Tonkunst das Verhältniß der

Töne nur in einfachen Formen, als: 1:2, 1:3, 1:4 kannte, die neuere diese Theilung bis über die Dreißig getrieben und ganze Gruppen solcher kleinsten Töne, in längeren Folgen und flüchtigen Verbindungen rasch entfaltend, die Verschiedenartigkeit des musikalischen Rhythmus auf die Spitze getrieben hat. In nicht wenigen ihrer Werke, besonders in denjenigen, welche die Virtuosität des ausübenden Künstlers, z. B. auf dem Klaviere, zeigen sollen, entfaltet sich diese Fülle vorüberzitternder, kaum bemerkbarer Töne wie Perlenschnur vor der innern Anschauung, oder ergießt sich wie ein harmonischer Ton- und Lichtregen in das Gemüth.

3. Zu diesem mannigfaltigen Rhythmus der Tonkunst, der durch die Zeittheilung bedingt ist, gesellt sich der andere, nicht weniger wesentliche, welcher auf die Verschiedenheit der Stärke, mit welcher die Töne angeschlagen und gehalten werden, gegründet ist. Hier ist die eigentliche Seele des Tonsatzes, die ihm jedoch nur durch den Vortrag eingehaucht werden kann, indem durch ihn jedem Tone der Grad der Tiefe und Innigkeit gegeben wird, der ihm nach der Natur des Gefühles, das in ihm waltet, zukömmt, und indem nur durch diese Vertheilung der Kraft und Fülle in den mannigfaltigsten Abstufungen die Verschmelzung der einzelnen Töne zu einem wechselvollen und gleichwohl innerlich übereinstimmenden Ganzen möglich wird.

4. Das Mittel, diese große Mannigfaltigkeit der Tonfolge, wie der Tonstärke, zur Einheit zu verbinden, ist, wie oben bemerkt wurde, der Takt, der gleichsam den Hebelpunkt bildet, dessen von Zeit zu Zeit hervortretendes, wenn auch nur dem Gefühle wahrnehmbares Gewicht den Tonsatz vor

der Gefahr schützt, in ein Chaos umzuschlagen, und die Möglichkeit gewährt, auch das Mannigfaltigste zu einer Einheit in das Bewußtseyn aufzunehmen. Er wird bei gehörigem Vortrage nicht in das Ohr schallen, so wenig wie der Takt des Verses, den nur Ungeschick und Mangel an Uebung als einen hörbaren erscheinen läßt, welcher eben darum den wahren Rhythmus aufhebt und zerhackt. Der musikalische Takt, obgleich mit großer Strenge eingehalten, ist gleichwohl nur für das Gefühl vorhanden; er soll nicht hörbar seyn; er ist nur dem innern Sinne als das durchgehende Prinzip der Einigung wahrnehmbar. Er war darum nicht bedingt in dem alten, nach einfachen Rhythmen sich entfaltenden Tonsatze; und noch jetzt werden in der sixtinischen Kapelle die alten kirchlichen Weisen ohne Takt vorgetragen; jede Stimme folgt dem Rhythmus der ihr vorgezeichneten Töne, und tritt in ihrem, den übrigen Stimmen harmonischen Gange nur von Zeit zu Zeit, aber in verschiedenen Zwischenräumen, mit denselben in wechselnden Zusammenhang; aber für die neuere, reichere und vielgestaltige Tonkunst ist er als der Schwerpunkt nothwendig, welcher die Masse der Töne hindert, sich in ein Chaos aufzulösen.

5. Daneben und darüber hinaus liegt die Gliederung der Töne zur Melodie. Es reicht für dieselbe nicht hin, daß die Töne in der bezeichneten Weise rhythmisch geschieden sind, sondern es muß sich vermöge des allgemeinen innern Triebes der Gliederung, der sich uns als Dreitheilung offenbart hat, in ihr die innere Summe der Töne als eine durch Vorschlag eingeleitete und durch Nachschlag abgeschlossene darstellen; nur eine Tonfolge, die durch den Auftakt vorbereitet und durch den Nachschlag abgeschlossen ist, kann sich als ein

gegliedertes Ganze und als Melodie, oder als selbstständiger Theil einer solchen darstellen.

6. Diese fundamentale Gliederung zieht sich sodann durch den ganzen Tonsatz, sey es, daß er einfach als Lied, als Hymnus; sey es, daß er in größerer Fülle als Ouvertüre, als Sonate sich entfaltet. Jede Melodie wird ihren Inhalt durch die rhythmische Struktur ihrer ersten Gänge eben so, wie durch die ersten Gruppen ihrer Tonfolge offenbaren; sie wird sich sodann in der Mitte als Gefühl oder Vorstellung ausbreiten und in einer gewissen Fülle gestalten, und hierauf zum vernehmbaren, dem Gefühle entsprechenden Schlusse gelangen. So im Choral, in der Arie, im Terzett, Quartett, und in jedem einzelnen Tonstücke; deßgleichen in der Symphonie, sey es, daß sie von dem Satze und seiner Entfaltung in das Adagio, oder nach ihm in das Allegro geht, oder nach diesem zum Schlusse eilt.

7. Die rhythmische Gliederung wird hier, im Falle der Tonsatz sich als ein gesundes Kunstwerk entfaltet, sich in dem Ausdrucke der Stärke der Stimmungen, in ihrer Erhebung und Beruhigung sich als einen lebendigen Organismus leicht wahrnehmen lassen; ästhetische Befriedigung aber eben darum nicht eintreten, bis das Werk seinen Grundgedanken vollkommen erschöpft und zum Schlusse gebracht hat.

8. Das also gegliederte und rhythmisch durchgebildete Werk stellt sich als Ganzes dar, insofern in ihm ein durch die Stimmung oder den poetischen Stoff Gegebenes sich in dem Anfang als solches in seiner Eigenthümlichkeit ankündigt; das Einzelne desselben dann seinen realen Inhalt in der Mitte ausbreitet, und im Schlusse dem Ziele entgegen-

führt, dadurch die Dreitheilung mit Anfang, Mitte und Ende verwirklicht.

9. Nur die Wahrnehmung und Erfahrung dieses Ganzen als eines solchen gewährt Befriedigung; dagegen entsteht Unruhe und Mangel an Befriedigung, wo ein wohlbegonnenes Ganze nicht durchgeführt ist. So wird es einem an Fugensatz Gewöhnten unleidlich und unerträglich seyn, wenn die in der Fuge einander aufnehmenden oder sich in einander verschlingenden Gänge abgebrochen werden, ehe sie zu dem ihnen von dem Thema bestimmten und gemeinsamen Ziele, nach dem Alles hinstrebt, wirklich gelangt sind.

Es wird ein ähnliches Gefühl, wenn auch weniger stark, sich des Kundigen bei jedem andern Tonsatze bemächtigen, wo dieser das Thema zu schwach hält, zu wenig ausbreitet, oder den Inhalt des Stückes nicht zu der in seinem Wesen gebotenen Art des Schlusses durchführt.

Es ist dasselbe Gefühl, welches uns beim Anblicke eines mangelhaften oder verfehlten Organismus auf dem Gebiete der Natur zu ergreifen pflegt; und was daraus hervorgeht, ist nicht ein organisch wohlgebildetes Tongemälde, sondern ein musikalischer Krüppel.

10. Ist die zwischen Anfang und Schluß gegebene Mitte von überwiegender Ausdehnung, so wird nach den oben entwickelten Gesetzen in ihr wieder eine Gliederung nach Drei eintreten, wie z. B. der mächtige Stoff, der bei der Symphonie im Geiste des Künstlers gegeben liegt, nach dem Eingange sich als Andante, Adagio und Allegro gestalten kann.

Am sichtbarsten wird diese Gliederung der Mitte sich in der dramatischen Tonkunst offenbaren, welche durch ihre Be-

stimmung der Fünfgliederung des Drama folgen muß, von der später die Rede seyn wird; und nach dem Gesetze derselben hinter dem Eingange die Entfaltung des Stoffes, die Verwicklung desselben, die Lösung und den Abschluß in der ganzen Fülle der Dialoge, der Recitative, der Duette, Arien und anderer Tonstücke darstellen wird.

§. 33.

Ueber Rhythmus und Gliederung der Poesie.

1. Der Rhythmus der Poesie beruht, wie wir oben nachgewiesen, auf dem Worte, ist nur eine besondre Form des Rhythmus der Sprache, und muß darum an ihm erläutert werden.

Die Sylbe, welche den Stamm zeigt, oder den Ton trägt, und welcher als der stärkern zwei oder mehrere andere vorschlagen oder nachschlagen, stellt als Arsis in ihrer Verbindung mit diesen Anakrusen oder Thesen die einfachsten Gebilde des rhythmischen Wechsels zwischen Länge und Kürze dar, welches in folgender Formel ausgedrückt werden kann:

1) Arsis mit Anakrusis: ◡ –́, ◡ ◡ –́, – –́,
Gewált, die Gewált, durchdríngt.

2) Arsis mit Thesis: –́ ◡, –́ ◡ ◡, –́ –
Líebe, líeblicher, liebreich.

3) Arsis mit Anakrusis und Thesis ◡◡ –́ ◡◡, z. B. Gefühle (◡–́◡), gefühllos (◡–́–), die Gefilde (◡◡–́◡), in die Waldnacht (◡◡–́◡), die Betrachtungen (◡◡–́◡◡), Sternkundige (––́◡◡), holdselig (––́◡), Bergeinsturz (––́–);

so daß alle in dieser Formel gegebenen Sylbenverbindungen

sich als die einfachen Rhythmen oder die rhythmischen Füße darstellen.

2. Die in diesen Verbindungen überwiegende Sylbe wird die Länge genannt; die ihr vorschlagenden, leichteren Sylben heißen kurze; und durchschnittlich wird das Maaß von zwei kurzen auf eine lange gerechnet; darum auch angenommen, daß statt einer Länge zwei Kürzen eintreten können und umgekehrt; doch ist diese Maaßbestimmung nicht befriedigend und verdunkelt die Einsicht in das Wesen des sprachlichen Rhythmus, indem sie einem Lebendigen, unendlich Mannigfachen und Schwebenden ein arithmetisch-mechanisches Prinzip unterstellt. Sie ist darum weder genau, noch ausreichend. Sie ist nicht genau, weil die Längen wie die Kürzen verschiedener Stärke, und darum verschiedener Ausdehnung sind, und weil die Stärke der Längen, welchen Kürzen oder andere Längen vor- oder nachschlagen, durch diese bestimmt, ihr Gewicht wie ihre Dauer gesteigert oder gemindert wird.

Sie ist geringer, wenn diese Sylben einfache Kürzen sind; sie steigt, wenn dieser Sylben mehrere, oder wenn statt zwei Kürzen einzelne Längen vor- oder nachschlagen.

Sie ist scharf in geliebt (⏑– geschwind, bereit), gedehnt in Liebe (–⏑), Sehnsucht (–⏑). Sie ist stärker in: die Gewalt (⏑⏑–), das Gefäß, und lieblicher (–⏑⏑), und das Allgemeine und allein Wahre ist nur, daß die Arsis stärker als die Anakrusis und als die Thesis seyn muß, um von jener nicht überwältigt zu werden, und um diese als ihre Wirkung aus sich erzeugen zu können. Doch kann die eben genannte Maaßbestimmung der Gleichheit von zwei Kürzen und einer Länge, wiewohl nur als eine durchschnittliche, geltend bleiben.

Wir sind hier auf dem Gebiete des dynamischen Gesetzes. Die stützende, die haltende Kraft, welche in der Arsis waltet, ihre Vor- und Nachschläge zu einem Ganzen verbindet, und darum sie überwiegen und beherrschen muß, steigert sich nach Maaß und Gewicht der ihr zu diesem Behuf vorangehenden oder nachfolgenden Sylben; und Gottfried Hermann, der große Gründer der neueren Metrik, hat darum nicht mit Unrecht das Gesetz der Causalität als das oberste der Rhythmik und Metrik geltend gemacht.

3. Die Möglichkeit der Stärkung der Länge geht natürlich über das Gewicht der zwei Kürzen hinaus, und die Rhythmen mit drei Kürzen vor oder nach der Arsis, die päonischen genannt, der erste Päon ‿́‿‿‿, z. B. freundlicheres; und der vierte ‿‿‿–, wie: die Gewalt des sich empörenden Gewogs (‿‿–́‿‿‿–́‿‿‿–́), haben die Länge in einer Weise verstärkt, daß sie das Gewicht von drei Kürzen überwiegt. Wir werden sie darum als eine übermäßige oder punktirte (–·‿‿‿) bezeichnen. Es ist offenbar, daß ihr Uebermaaß nicht auf die drei Kürzen beschränkt ist, und Reihen wie: fürchterlicheres (–́·‿‿‿‿), fürchterlicheres Getös (–·‿‿‿‿‿–···), durch die gesteigerte Kraft der Arsis rhythmisch in gleicher Weise verbunden werden. Wäre die Arsis schwächer als der Inbegriff der ihr nachschlagenden Sylben, so würde sie von dem Nachschlag überwältigt werden, und der innere rhythmische Zusammenhang löste sich auf, die Wirkung würde stärker als die Ursache seyn. Es gilt darum, wir wiederholen es, als das allgemeine rhythmische Gesetz auch hier: daß die bewegende Kraft stärker sey, als die durch die Bewegung hervorgebrachte; wie stark aber, das wird von dem Umfange der durch die Bewegung hervorgehobenen und getragenen

Sylbenverbindung bestimmt, da das Bestreben, diese zu überwiegen, die Arsis nöthigt, in dem Maaße sich auszudehnen und zu stärken, als es für den gegebenen Fall nothwendig ist.

4. Tritt nach einer oder mehreren Kürzen, oder nach einer in der Thesis nachschlagenden Länge wieder eine Länge ein, so unterbricht sie den sich verflüchtigenden Gang der Thesis; der Tòn sammelt sich auf ihr; sie überwiegt darum das ihr Vorangehende und wird wieder *Arsis*, so daß durch sie urd mit ihr der ihr vorangehende Rhythmus zu einem Gliede abgeschlossen und in ihr ein neues Glied eingeleitet ist, z. B. ´⏑– *Ungestüm*, ´⏑⏑– *Wogengeroll*, ´–– *unfruchtbar*.

5. Die Verbindung mehrerer rhythmischen Glieder erzeugt eine rhythmische *Reihe*; und diese ist einfach, wenn dasselbe Glied sich wiederholt, z. B: ´⏑´⏑´⏑´⏑; oder zusammengesetzt, wenn verschiedene Glieder zu ihr verbunden werden, z. B. ´⏑⏑, ´⏑– oder ⏑´´⏑, wo zwei Glieder ⏑´ und ´⏑ mit ihren Arsen aneinanderstoßen, oder: ⏑⏑´⏑⏑´⏑´⏑, wo der Schluß der ersten Reihe ⏑⏑– ⏑⏑´ sich zugleich als den Anfang der andern: ´⏑ –⏑ darstellt.

In Bezug auf die rhythmischen Reihen werden die Glieder, aus denen sie bestehen, *Füße* genannt; und Fuß wird die Verbindung mehrerer Sylben durch Eine Arsis seyn. Die Benennungen sind.

´⏑	Trochäus,
⏑´	Jambus,
´⏑⏑	Daktylus,
´–	Spondeus,
⏑´⏑	Amphibrachys,

◡ ◡ –́ Anapästus,

◡ –́ – Bacchius,

– –́ ◡ Palimbacchius,

◡ ◡ –́ – Jonikus a minori,

– –́ ◡ ◡ Jonikus a majori,

–́ ◡ ◡ ◡ der erste Päon,

◡ –́ ◡ ◡ der zweite Päon,

◡ ◡ –́ ◡ der dritte Päon,

◡ ◡ ◡ –́ der vierte Päon.

Die Sylbenverbindung, welche außerdem noch an rhythmischen Füßen vorkommt, wie der Kretikus (–́ ◡ –́), der Choriambus (–́ ◡ ◡ –́), der Molossus (–́ – –́), der Ditrochäus (–́ ◡ – ◡), Diïambus (◡ –́ ◡ –), der Dispondeus (–́ – –́ –), Antispastus (◡ –́ –́ ◡), der Dochmius (◡ –́ –́ ◡ –́) sind nicht mehr einfache rhythmische Gliederung. Sie gehen über das Maaß derselben hinaus, indem die den Kürzen nachschlagenden Längen sich als neue Hebungen, darum als Anfänge einer neuen Gliederung ankündigen, wie –́ ◡ –́, –́ ◡ ◡ –́; oder zwei verschiedene Glieder in ihm zu einer rhythmischen Reihe verbunden sind: zwei Trochäen, Jamben, Spondeen, und wie im Antispast der Jambus und Trochäus ◡ –́ –́ ◡, in dem Dochmius ◡ –́ –́ ◡ –́ der Jambus und Kretikus.

6. Es ist leicht wahrzunehmen, daß jede dieser rhythmischen Formen ihren besondern Charakter hat. Der Trochäus allein und noch mehr in Verbindung drückt das Leichte und Vorwärtsstrebende aus. Er ist, wie er heißt, der Läufer, während der Jambus nach seinen Räumen den raschen Schwung der Geißel wiederholt. Doch können beide durch Verbindung mit Spondeen zur Ruhe gebracht, und selbst

zum Ausdrucke des Gewichtigen, Würdevollen gebraucht werden.

Der Daktylus entfaltet in der Raschheit seiner Bewegung größere Breite, die an Würde und Mannigfaltigkeit durch seine Mischung mit Spondeen gewinnt, und so wird es nicht schwer seyn, jeder Gattung ihren Charakter — dem Anapäst den des gesteigerten Andranges — dem Kretikus die gehaltene, dem Choriambus die bewegte Würde — dem Antispast und Dochmius das Gebrochene — dem Päon das Schwunghafte — beizulegen. Das sind nicht abgezogene Begriffe, sondern in der Natur dieser Rhythmen eingepflanzte, ihnen wesenhaft verbundene Eigenschaften, und in ihnen eben ist die Möglichkeit einer mannigfachen, bald weicheren, bald ernstern, bald gefälligen, bald gewaltigen Gliederung der Rede und dessen, was sie als Kunstwerk darstellt, sie mag als Prosa oder als Poesie sich entfalten.

7. Das Gesetz, nach welchem die rhythmischen Glieder sich zu Reihen entfalten, ist, wie früher angedeutet wurde, ein doppeltes: das der freien und das der gebundenen Bewegung. Die freie Bewegung, welche der Prosa eigen ist, entfaltet ihre Reihen allein nach der Beschaffenheit des Gedankens, nach dem Maaße der Kraft, des Gewichtes, des Leichten, des Flüchtigen, welches in ihnen ausgedrückt werden soll. Je nach diesem Bedürfnisse verbinden sich die schweren, schwunghaften, die sanften Glieder, oder mischen die verschiedenen ihre Eigenthümlichkeit zu einem Gebilde, und der Charakter des prosaischen Rhythmus ist, daß er als ein freier sich auf jedem Punkte der Rede eigenthümlich, ihr entsprechend gestaltet, ohne an ein Gesetz der Wiederkehr seiner Füße gebunden zu seyn.

Der andere, der poetische, nimmt zwar an dieser Freiheit und Vielgestaltigkeit Theil; auch ihm ist geboten, die Rhythmen entsprechend der Beschaffenheit des Gedankens zu mischen; aber er ist in so fern gebunden, als er bei seiner Mischung sich an rhythmische Gebilde und Füße zu halten hat, die in bestimmter Ausdehnung sich entfalten und in festbestimmten Zwischenräumen wiederkehren. Die einzelnen Reihen, zu welchen sie verbunden werden, sind die Verse (στίχοι), und die Lehre von ihrer Bildung und Verbindung ist die Metrik oder die Wissenschaft des Maaßes der Verse, der die Behandlung der allgemeinen rhythmischen Formen als Rhythmik zur Seite steht.

8. Die Entfaltung der rhythmischen Reihen nach dem Gesetze der Wiederkehr geschieht dadurch, daß dem einen Rhythmus der andere als Gegenbild entgegentritt, wodurch die Zweigliederung gewonnen wird, welche sich dann weiter entfalten, und Reihen von doppelter oder dreifacher Zweigliederung liefern kann.

9. Zwischen diese Zweigliederung kann ein dritter Rhythmus vermittelnd eintreten, und indem der erste ihm als Vorschlag, der hintere als Nachschlag dient, vermittelt sich die also gebundene Reihe zu einem dreigegliederten Ganzen.

10. Wird dieses Ganze wiederum als Satz und Gegensatz einander gegenübergestellt und innerlich verbunden, so hat man in dieser doppelten Dreigliederung oder der Sechsgliederung diejenige rhythmische Reihe oder das Maaß, welches der ursprünglichen Poesie aller Nationen zu Grunde liegt.

11. Sie wird sich nach der ursprünglichen Natur des Rhythmus, in welcher die tonhaltende Sylbe Vor- und Nach-

schläge beherrscht, und nach der Bemerkung, daß, wenn auf den Nachschlag eine neue Länge folgt, diese sich wieder als neuer Rhythmus ansetzt, in folgender Weise gegliedert erscheinen:

⏓⏑⏑ ´– ⏓⏑⏑ ´– ⏓⏑⏑ ´– ⏓⏑⏑
⏓⏑⏑ ´– ⏓⏑⏑ ´– ⏓⏑⏑ ´– ⏓⏑⏑

Es ist dabei für die ursprünglichen Formen gleichgiltig, ob die Anakrusis zu Anfang der Reihe steht, oder nicht, oder ob was in ihrer Entfaltung als Thesis hinter der Arsis eintritt, in eine Anakrusis der folgenden Arsis übergeht.

Jemand, welcher an die Nothwendigkeit solcher, wie es scheint, abgezogener Forschungen nicht gewohnt ist und sie mehr als ein willkürliches Gebilde der Erwägung ansieht, wird sich überrascht fühlen, wenn er wahrnimmt, daß die von uns aus der Natur des poetischen Rhythmus hergeleitete rhythmische Dreigliederung in der Form von Satz und Gegensatz als Sechsgliederung sich in der That als den Urtypus der poetischen Rhythmik aller originalen Völker: der Hebräer, Araber, Indier, wie der Griechen, der ältern Römer, der ältesten Deutschen nachweisen läßt, und daß man hier das gemeinsame Grundmaaß für den Rhythmus der Genesis, so weit sie poetisch gegliedert ist (die Psalmen haben als lyrische Gesänge andern und freieren Rhythmus) — für die indischen Epopöien, wie für den ionischen Hexameter; für den saturnischen Vers der alten Italer, wie für den Vers der Nibelungen, für den herrschenden Vers des griechischen und zum Theil auch des modernen Drama gefunden hat. Es ist überall dasselbe Grundmaaß der sich in Satz und Gegensatz durch ein Mittelglied zur Dreigestal-

tung entfaltenden und in dieser als Satz und Gegensatz weiter entwickelnden Rhythmenbildung.

12. So zeigt der Rhythmus in der ersten Urkunde, der Genesis, welche die Schöpfung behandelt, nach rhythmischer Uebersetzung folgende Reihen:

Ám Ánfange schúf Elohím den Hímmel únd die Érde;
Áber es wár die Érde wüste gánz und öde;
Únd der Géist der Elohím schwébte über dem Méer —

Eben so in Gesängen der Inder, z. B. die zwei Stellen des Mahabarata, von dem Verhältnisse des Seyns und Werdens, und von der Natur der Seele mit Bezug auf dasselbe:

„Das nícht Séyende kann nicht séyn, und das Séyende kánn nicht nícht seyn —
Wer das beides geschieden sieht, gewahrt der Wahrheit ersten Schein.
Die Seele ist sterbend, indem sie lebt, und sie wird leben, indem sie stirbt.
Wohl dem, der durch des Scheines Wahn dringt und diese Weisheit sieht."

Der altachäische Hexameter ist aus derselben Form entwickelt, wiewohl aus ihrer Einfachheit gehoben und in die mannigfaltigste Weise vielfältiger Rhythmengestalten umgebildet, doch so, daß der Grundtypus überall noch durchscheint.

So im Anfange der Iliade:

„Sing', o Göttin, den Zorn des Peleiaden Achilleus,
Welcher verderblich so viel der Leiden schuf den Achäern,
Auch viel tapfere Seelen der Helden hinab in den Hades
Stürzte; aber sie selber zum Fraße den Hunden bereitet,
Und dem Gevögel umher, da ward Zeus Wille vollendet."

Das älteste Maaß der altitalischen Völker, besonders in Latium, ist daß saturnische, der versus Saturnius, in dem die alten lateinischen Orakelsprüche, epischen Lieder und noch

des Nävius Uebersetzung der Odyssee geschrieben war. Als Beispiel diene die Grabschrift, welche dieser eitle Dichter sich selbst gemacht hat:

> „Mortáles, immortáles, flére si forét fas,
> Flerént diváe Camoénae Naévium poétam,
> Qui póstquam est orcino traditus sepulchro
> Obliti sunt Romai loquier latina lingua.“

Eben so beginnt nach der Ausgabe von Karl Lachmann das Lied der Niebelungen:

> „Ez tróumbe Kríemhílte ∴ in túgenden, dér si pflác,
> Wie si éinen válken wílden ∴ zúge mánegen tác,
> Den ir zwen árn erkrúmmen ∴ daz si dáz muoste sehen:
> Ir enkúnde in dírre wérlde ∴ nímmer leíder sín geschéhen.“

13. In ähnlicher Weise, den rascheren Gang des Hexameter auf den einfacheren des Jambus zurückführend, entfaltete sich der für Dialoge bestimmte Vers des Drama, als dreifache Wiederholung der Zweigliederung, oder zweifache Wiederholung der Dreigliederung, das Trimetron mit Bezug auf die erstgenannte Gliederung genannt, z. B. bei Sophokles:

> „Der Ort ist heilig, wie es deutlich ist zu seh'n,
> Erfüllt von Lorbeer und von Weinlaub; aber drin
> Ergießet lieblich den Gesang die Nachtigall.“

Selbst der neuere Alexandriner, aus byzántinischer Poesie herübergenommen, hat diesen Rhythmus, doch so, daß die Verflechtung des Trimeter aufgelöst und er auf die zwei dreigegliederten Reihen zurückgesetzt worden ist, wie ihn unter den neuesten Dichtern Rückert wieder zu Ehren gebracht hat:

„Die Erd' ist schön genug, den Himmel zu erwarten,
Ihn zu entbehren, ist nicht schön genug ihr Garten."

14. Die orientalischen Völker haben sich von den aus den einfachen Grundrhythmen folgenden Formen wenig entfernt, aber den in ihnen enthaltenen Keim auf das Mannigfaltigste zu kürzern und längern Reihen benützt, und diese in vielfältige Gruppen oder Strophen geflochten, so daß ihre Poesie rhythmisch bei aller Einfachheit der Grundformen doch eine große Mannigfaltigkeit ihrer einzelnen Gestalten zeigt.

15. Die griechische Poesie ging mit genauer Beachtung des dem Rhythmus Zuträglichen und den einzelnen Erwägungen und Gedanken in ihm Entsprechenden zu Werke, zunächst indem sie den Rhythmus des daktylisch-spondeischen Maaßes als des vorherrschenden ohne Vorschlag und mit trochäischer Ausdehnung gab, die sechsgegliederte Reihe aber als Sechsmaaß des Hexameter strenger anzog, und die Reihen auf das Mannigfaltigste durch Einschnitte schied und verband.

Dazu beachtete sie die Natur der vor- und nachschlagenden Sylben und ihr Verhältniß zu den tonhaltenden oder Arsen mit stets größerer Sorgfalt. Sie wählte für diese nur die durch Umfang und Laut gewichtigen, für Thesen die schwächeren, sie wurde dadurch auf die Messung der Sylben, auf Unterscheidung der langen und der kurzen geführt, die in den Homerischen Hexameter schon tief eingedrungen ist, obwohl sie ihn noch nicht ganz durchdrungen hat.

Sie kam auf diese Weise dazu, den Hexameter zu einer kunstreichen, ihrer Aufgabe entsprechenden rhythmischen Form und zum Träger einer Poesie zu erheben, die ebenso das Große und Gewaltige, wie das Sanftere und Mildere in ihren

einzelnen Gestaltungen abspiegeln und wiedergeben konnte. Auch schied sie bestimmte Arten des Hexameter für gewisse Gattungen von Poesie als vorherrschend aus, wie z. B. den bukolischen Hexameter für das Hirtenlied, welcher in dem vierten Fuße durch einen Daktylus aufstrebt und mit ihm das Wort schließt.

16. So wie die Zeit des alten Epos sich umzugestalten und in die Periode mannigfaltiger Entwicklung der hellenischen Freistaaten überzugehen anfing, drang das Bestreben nach einer noch reicheren und mannigfaltigeren Gestaltung auch in die Tonkunst und in die rhythmischen Formen der Poesie.

Es zeigte sich zunächst darin, daß bei der Entfaltung des Hexameter je dem zweiten Verse die Hälfte des dritten und sechsten Fußes entzogen wurde. Die Dreigliederung beider Hälften trat dadurch wieder bestimmter hervor; der Vers fiel in ihr aus einander; seine beiden Hälften, je aus 2½ Füßen bestehend, wurden zusammengezählt; fünfmaaßige oder versus pentametri genannt, und dieser kürzere Vers mit dem ihm vorangehenden längern als ein Ganzes, als ein Distichon angesehen und behandelt.

Das Gebrochene dieses Rhythmus hat etwas der Trauer Entsprechendes, und es scheint keinem gegründeten Zweifel unterworfen, daß das Distichon ursprünglich zum Ausdrucke der Trauer diente, und darum ἔλεγος genannt wurde. Das Maaß heißt sofort ἐλεγεῖον μέτρον, die Trauerlieder ἔλεγοι oder ἐλεγεῖαι (ἀοιδαί oder ᾠδαί).

Aber bald gewahrte man, daß die Mannigfaltigkeit, der das Distichon fähig war, es auch für andere Darstellungen eignete, und so wurde das elegische Maaß allgemeine Form

poetischer Bildungen, in denen bald die Erzählung, bald der lyrische Erguß des Wehmüthigen und die Erwägung, bald auch eine Mischung selbst dramatischer Elemente sich offenbarte.

Indeß hat es Bedenken, die elegische Poesie zur Lyrik zu rechnen. Nach griechischem Gebrauche ist lyrisch, was zur Lyra gesungen wird; die Elegien aber wurden zur Flöte (αὐλός) vorgetragen; sie waren nicht lyrische, sondern aulodische Poesie, dem Wesen nach aber allerdings der Lyrik verwandt.

17. Die griechische Poesie hatte neben der alt-epischen Rhythmenform eine andere von ähnlicher Eigenthümlichkeit, obwohl von geringerer Ausbreitung und geringerer Bedeutsamkeit in der elegischen gewonnen.

Daneben entwickelte sie aus dem einfachen Volksgesange die iambische und trochäische Reihe. Der Grundtypus der iambischen ist ⏑–́⏑–́. Wird in dieser –́⏑– als geschlossenes Ganze betrachtet, dem die erste Sylbe vorschlägt, so gewinnt man, da der Vorschlag als außer dem Schlusse stehend eben so gut –⏑ als – und ⏑⏑ seyn kann, die Reihe: ⏔̆ –́ ⏑ –́, welche eine Reihe von zwei Füßen oder eine Dipodia liefert, deren zweiter Fuß nothwendig ein Jambus ist, während der erste außer dem Jambus auch Spondeus oder vielmehr spondeischer Anapäst, selbst auch reiner Anapäst seyn kann:

⏔̆ –́ | ⏑ –́

Die andere Form mit dem Nachschlage hat den Grundtypus:

–́ ⏑ –́ ⏑

Da hier der Nachschlag außer dem in sich abgeschlossenen Theile –́⏑– steht, darum derselbe von unbestimmtem Maaße ist, so wird die Form:

–́ ⏑ –́ ⏒

und, in der Mitte getrennt, eine Dipodie, deren erster Fuß nothwendig ein Trochäus ist; deren zweiter aber nicht nur Trochäus, sondern auch Spondeus seyn kann. Der Daktylus kann ebenfalls eintreten –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑; doch geht dann die Reihe in eine andre Rhythmensphäre über, die als logaödische sich aus iambisch-daktylisch-trochäischen Reihen verbindet.

Die nothwendigen Füße entscheiden über den Namen dort der iambischen, hier der trochäischen Reihe, zunächst der Dipodie. Jede Dipodie wird als ein Maaß (μέτρον) betrachtet.

18. Die weitere Versbildung auf diesem Gebiete geschieht durch Wiederholung der Dipodien als Satz und Gegensatz, wodurch das Dimetron entsteht. Die iambische Rhythmik stellt zwischen zwei Dimetra ein drittes zur Verbindung und Vermittelung, und gelangt dadurch zur oben erwähnten geschlossenen Form des Trimetron:

⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ –

Die trochäische Rhythmik bildet, gleich der iambischen, Dipodien als Metra, und vereinigt zwei zu einem Dimetron; aber um zu ihrem reicher gegliederten Verse zu kommen, stellt sie Ein Dimetron in die Mitte, dem sie eine volle Dipodie als erstes Glied voranstellt, und eine Dipodie als Schluß nachfolgen läßt, diese jedoch um eine Sylbe verkürzt, um den Schluß merkbar und fest zu machen:

–́ ⏑ – ⏓, –́ ⏑ – ⏓, –́ ⏑ – ⏓, –́ ⏑ ⏒

Während in solcher Weise der daktylisch-spondeische Rhythmus sich als Hexameter und elegisches Distichon, der iambische als Trimeter, der trochäische als Tetrameter ausgestalteten, war man auch zur Beachtung der kleineren dak-

tylischen, iambischen und trochäischen Reihen geführt worden, und in ihrer Verbindung mit der großen festgewordenen Form war die Bahn zunächst der ionischen Lyrik und ihrer rhythmischen Bildungen geöffnet, wie es scheint, vor Allen durch Antilochus, der nach dem Vorgange des elegischen Distichon, dessen Urheber er vielleicht gewesen ist, den Epodos bildete, wo dem längeren Verse der kürzere oder dem kürzeren der längere nachschlägt oder nachgesungen wird: ἐπᾴδεται, sey es, daß die Reihen aus daktylisch-spondeischen Rhythmen oder aus iambisch-trochäischen gebildet oder aus beiden gemischt werden.

Einzelne Bruchstücke der archilochischen Poesie, noch mehr aber die Formen der horatianischen Epoden zeigen die Mannigfaltigkeit und Fülle der rhythmischen Formen, welche die griechische Poesie aus diesen einfachen Reihen entfaltet und gebildet hat.

19. Es war in der engen Verbindung der Tonkunst und Poesie gegründet, daß die Entwicklung von jener mit der poetischen parallel ging und neue Erweiterungen der Tonreihen und Vermannigfaltung ihrer Weisen auch zu Erweiterung und Vervielfältigung der rhythmisch-sprachlichen Gebilde führte, und umgekehrt. Beides war gegenseitig bedingt und Eines ward durch das Andere hervorgetrieben, bestimmt und gefördert.

20. Es ist nicht dieses Ortes, weiter nachzuweisen, wie durch Verbindung mehrerer Rhythmen, deren Hebungen (ἄρσεις) zusammenstießen, zu den Versarten, welche durch die einfachen Rhythmen gegeben waren, kunstreichere, namentlich dochmische, hinzukamen; eben so wenig, wie statt der einfachen Epoden Gruppen von mehreren Versen gebildet, als

Strophe und Antistrophe einander entgegengesetzt und durch den Epodos geschlossen wurden. Alles dieß gehört in die Geschichte der Rhythmik und Poesie, und es kann hier nur darauf hingewiesen werden.

21. Natürlich stehen auch auf dieser Stufe Tonkunst, Gesang, Tanz und Rhythmik zusammen. Sie durchdringen sich in ihren Leistungen, und brachten dadurch musikalisch-poetische Bildungen hervor, die ihrem gesunden und lebensfrischen Organismus das Sanftere und Ueppige des ionischen Stammes, umgeben mit gefälligem und sinnreichem Schmucke darstellen; eben so geeignet in seinen leichten Gängen die Freude, die Lust, wie in seinen gebrochenen Wehmuth und Trauer darzustellen. Nach Archilochus war sie besonders durch Anakreon entfaltet und durch Simonides, Bacchylides vollendet worden.

Größere Lieder wurden mit dem ihnen entsprechenden Tonsatze dem Chorführer und den Choreuten zu musikalisch-mimischem Vortrage übergeben, und geschah dieser vor einem Altare oder anderen Mittelpunkte, so ging die mimische Bewegung beim Vortrage des ersten Satzes nach der rechten Hand, bei dem des zweiten, ihm entsprechenden, zurück, und der dritte ward gesungen, ohne daß der Chor seine Stelle während des Vortrages verließ. Daher die Benennungen der Strophe, Antistrophe und des Epodos, die von der mimischen Darstellung auf das Gesagte selbst übergingen.

22. Neben der ionischen Lyrik, welche durch Archilochus begonnen und durch Anakreon fortgesetzt wurde, entfaltete sich als ihr Gegensatz die dorische, der es genügt, schwere spondeisch-daktylische oder trochäisch-iambische Reihen zu größeren Ganzen zu vereinigen, nach Umständen beide Formen

so zu verbinden, daß die Eine in die andere übergeht, die iambisch-trochäische zur daktylischen sich erhebt, oder diese in den gehaltenen Gang jener herabsinkt; die iambisch-daktylischen Rhythmen aber mit Längen in der ersten und letzten Stelle (–´–⏑– und ´–⏑––) gebildet, und mit kretischen und choriambischen Gliedern (´–⏑–, ´–⏑⏑–) gemischt werden. In der Verbindung dieser Reihen, ihres Ernstes und ihres Schwunges weiß sie in den dorischen Strophen rhythmische Kunstwerke zu gestalten, welche dem schwebenden, leichteren und gefälligen Wesen der ionischen Lyrik die Einfachheit, den Ernst und die Würde der dorischen entgegensetzen. Thaletos von Kreta und Lasos von Hermione sollen die größten Meister dieser älteren dorischen Gebilde gewesen seyn.

23. Außer diesem Gegensatze entwickelt sich die äolische Lyrik, welche, zum heftig Bewegten, Stürmischen strebend, von dem Choriambus und Kretikus beginnt, aber diese starken Rhythmen in den Strophen, welche Alkäos und Sappho bildeten, durch mildere Reihen der iambisch-trochäischen oder daktylisch-trochäischen Rhythmen ermäßigt, während der spätere lyrische Aeolismus sich in kühner gelösten Reihen bewegt und den dithyrambischen Schwung und wechselvollen Rhythmus vorbereitet.

24. Auf dieser Stufe fand Pindaros, der Schüler des Lasos, die rhythmische Kunst der Griechen, und hat in seinen Gesängen eine Fülle der ernsten dorischen Strophen und nicht wenige üppig und reich gestaltete äolische entfaltet; statt der ionischen aber, deren Weisen ihm zu gebrochen erschienen, hat er lydische Gebilde gewählt, welche mit den ionischen das Weiche und Sanftere gemein hatten, ohne in das Weichliche und Gebrochene überzugehen.

Für das weitere Studium der lyrischen Rhythmik der Griechen ist es nöthig, wenigstens einzelne pindarische Gebilde näher zu analysiren und zu vergleichen; zur Betrachtung des dorischen Rhythmus den 3ten, 6ten und 7ten olympischen Gesang; zur Kunde des äolischen den 1sten und 2ten; und für die lydische Strophe den letzten olympischen Gesang an die Charitinnen.

25. Zu ihrer Vollendung wurde die griechische Rhythmik geführt durch das attische Theater, welches für die Gespräche die iambischen und bei erregterem Gange des Dialogs die trochäischen Verse gewählt, da aber, wo die Erregung steigt, die Anapäste beigezogen hat. Diese bilden den Uebergang in das eigentlich Lyrische, welches nicht nur in den Chorgesängen herrscht, sondern zum Theil auch in die Dialoge eindringt.

Außer den dorischen und äolischen Rhythmen, die selten rein gegeben werden, sind auch die ionischen, besonders da, wo der dochmische Vers erscheint, in Anwendung und ihr gebrochener Gang ist für Trauer und Wehmuth besonders geeignet.

Daneben erscheinen die aus den ursprünglichen Gattungen gemischten Rhythmen, der gemischte lydische, der dorisch-äolische und andere, wie es von dem Inhalte des Chorgesanges und von der Haltung der ganzen Tragödie geboten war.

Die Komödie wird, als ihrer heitern und der Buntheit des Lebens zugewandten Art entsprechend, vorzüglich die mannigfachen leichten Gebilde des ionischen Rhythmus annehmen, welche sich in großer Fülle und Schönheit durch die aristophanischen Dichtungen ausbreiten; doch hat die Komö-

die auch Momente des Ernstes, des Hochfeierlichen, wie in den „Wolken“ die feierlichen Gesänge, mit welchen diese in das Theater einziehen; und es versteht sich, daß in diesem Falle, und wo das Feierliche nur parodirt wird, der dorische Rhythmus zur Anwendung kömmt.

26. Daneben wächst die Mannigfaltigkeit der Gliederung mit der Ausbreitung der Gesänge und ihrer Mischung mit Dialogen, so daß größere rhythmische Systeme sich entfalten, in denen bestimmte Gruppen von Strophen als das strophische System heraustreten, dem eine entsprechende Gruppe von Strophen und Gegenstrophen als das Antistrophische gegenübersteht, während ein andres in der Mitte als mesodisches System sich nach eigenem Gesetze ausbreitet, und die beiden andern Systeme theils trennt, theils verbindet.

27. Es gehört zu den Erfolgen des neueren Studium der griechischen Metrik, diese kunstreichsten aller rhythmischen Verbindungen und Systeme nachgewiesen zu haben, und eine aufmerksame Erwägung derselben wird zeigen, wie in dem Ganzen und in den einzelnen Gliedern überall das Gebilde des Rhythmus seine Längen und Kürzen, seine gehäuften, schwebenden und gewichtigen Sylben in Uebereinstimmung mit der Beschaffenheit des Gedankens und Gefühles entfalte, das in ihm ausgedrückt werden soll. Er beschleunigt sich, er hält sich zurück, er schwebt und säumt, er stürzt und schwingt sich, wie es von der inneren Bewegung des Gefühles und seiner Darlegung bedingt und gefordert wird; und in ihm ist die höchste poetische Schönheit in so fern entfaltet, als Inhalt und Form, Geist und Erscheinung sich gegenseitig zu einem vollen, lebendigen und bedeutsamen Ganzen durchdringen.

28. Die lateinische Rhythmik und Metrik ruhte zu Anfang, gleich der griechischen, auf einfacher Beachtung der Tonsylben, ihrer Vor- und Nachschläge, und behauptete diese Einfachheit auch noch zum Theile, als die attische dramatische Poesie nachgebildet und auf die römische Bühne gebracht wurde.

Doch nahm sie daneben zuerst in der Bildung des Hexameter die Gesetze der Sylbenmessung von den Griechen herüber, und behielt dieselben bei der Entfaltung ihrer Lyrik bei, bis sie zuletzt durch die ganze dramatische Poesie durchdrang, jedoch erst, nachdem deren Blüthe vorüber war.

Die römische Rhythmik und Metrik ist demnach — abgerechnet ihr Beharren bei der Messung nach den Accentsylben in dem alten Drama — in allen ihren Theilen nach der griechischen gestaltet: im Hexameter, in der Elegie, im Epodos, in der Strophe, wie in dem leichteren Liede. Doch haben die römischen Sänger sich gemeiniglich an den weniger verwickelten und begreiflicheren Formen der griechischen Strophe, besonders der ionischen und der einfachen äolischen, genügen lassen.

Die Oden des Horatius zeigen ebenso durch sich wie durch seine Erklärung, daß er absichtlich in diesem verständlicheren Kreise der griechischen Rhythmik sich hielt. Er fühlte nicht die Kraft in sich, auch nur den freieren Schwung des pindarischen Rhythmus zu erreichen; noch weniger also konnte er gemeint seyn, sich in die kunstreicheren und verwikkelteren Systeme der Spätern auszubreiten.

29. Die neuere Rhythmik, zunächst der romanischen Sprachen, ist auf die Messung nach Ton und Accentsylben zurückgegangen, hat sogar auch diese versäumt und sich nicht

selten begnügt, die Sylben zusammenzuzählen, welche für einen Vers nöthig erachtet wurden.

Sie sucht dieser mangelhaften Rhythmik durch künstliche Verschlingung der Verse zu bestimmten Gruppen, Formen und Strophen und durch den Gebrauch des Reimes nachzuhelfen; ein Bestreben, das sich bereits in der provençalischen Poesie hervorgethan und eine große Mannigfaltigkeit von Gesangs- und Liederweisen erzeugt hat.

30. Die italienische Poesie hat für das Epos eine eilfsylbige Reihe, die Form der Terzine und später der achtzeiligen Strophe (ottave rime) ausgebildet. In der Terzine, der Form des unsterblichen Werkes von Dante, reimen drei Zeilen abwechselnd mit drei andern; in den Ottaverime, der Form des Epos von Ariosto und Tasso, die sechs ersten Zeilen in ähnlicher Weise, denen dann in den zwei letzten Versen ein besonderes Reimpaar zum Schlusse dient.

Die Lyrik hat eine große Menge kleinerer und längerer Reihen, die aber selten das Maaß von 11 Sylben überschreiten, in beträchtlicher Fülle von besonderen Gebilden mit vielfach verschlungenen Reimen der Kanzone, des Madrigal, des Ritornello. Am kunstreichsten ist die Form des Sonetto von 14 Versen, die in zwei Quartinen und zwei Terzinen eingetheilt sind. Durch beide Quartinen gehen zwei Reime, so daß jeder viermal wiederkehrt, und der Eine zwei Gruppen bildet, die von den andern Reimen eingeschlossen werden: 1 2 2 1 — 1 2 2 1; auch soll mit der ersten Quartine der Sinn enden. — Die Terzinen haben freiere Folge von zwei oder drei Reimen. Im Drama hat man sich meist an dem einfachen eilfsylbigen Verse ohne Reim (versi sciolti) genügen lassen.

Die spanische Poesie gefällt sich in kurzen Reihen mit trochäischem, raschem und zugleich ernstem Gange; breitet sich aber von dieser Basis in vielfältige, auch iambische Gebilde aus. Auch im Dialoge ihrer Dramen liebt sie die kürzeren Versformen, und indem sie zugleich des Reimes sich bedient, gibt sie dem Dialoge einen oft vorherrschend lyrischen Charakter.

Die französische verschmäht diese Mannigfaltigkeit und sucht das Einfache, leicht Faßliche der Rhythmenverbindung selbst in ihren Oden, während sie für das Drama sich an dem gebrochenen Trimetron, oder dem sogenannten Alexandriner genügen läßt.

Die englische Poesie hat die kürzeren iambisch-trochäischen Verse mit besonderer Kunst und Mannigfaltigkeit behandelt, schon in ihren Volksgesängen; für das Drama den abgekürzten Trimeter oder den zehn- und eilffüßigen Jambus angenommen, ohne darum in den mehr lyrischen Stellen, wie in dem „Sturm" und dem „Sommernachtstraum" von Shakespeare der reicheren Fülle kleinerer iambisch-trochäischer Gebilde mit Reimen sich zu enthalten.

31. Die altdeutsche Poesie verfuhr in Bildung ihrer Reihen allein nach den Gesetzen des Accentes, verkürzte oder streckte sie nach Bedürfniß und schloß sie mit Alliteration, Assonanz oder Reim. Sowohl die Anordnung der Gruppen von Versen als die Verschlingung der Reime waren sehr fester Weise und Ordnung unterworfen. Italienische und spanische Formen, der Terzine, der Ottave Rime, der Sonette, wurden später beigefügt, und dieser schlechte rhythmische Charakter einer Metrik, die sich an iambischen und trochäischen Reihen genügen läßt; diese in Bezug auf Maaß

und Verbindung zu Gruppen wechselnde, und nur hie und da durch Daktyle belebte, ist auch unter uns herrschend geblieben. Die Sylben werden zwar nicht bloß, wie in den romanischen Sprachen, zusammengezählt, sondern in die genannten Maaße so zusammengebracht, daß die Accentsylbe als lang, die ihr vorschlagenden oder nachschlagenden als kurz gerechnet werden, der Accent also über das Maaß entscheidet. Indeß weiter achtet diese schwache Kunst nicht auf das in dem Sprachstoffe gegebene rhythmische Vermögen.

32. Erst beim Wiederaufblühen unserer Poesie in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts ward man sich desselben deutlich bewußt. Schon Gottsched drückte die Ueberzeugung aus, daß die deutsche Sprache den Bau des Hexameter und der damit zusammenhängenden Rhythmenreihen der Alten mit Glück würde versuchen können. Was er in einzelnen Beispielen zeigte, hat um dieselbe Zeit Klopstock im Großen ausgeführt, indem er den „Messias" in Hexametern gestaltete, in seinen Oden aber eine große Fülle lyrischer Formen vorzüglich nach Horatius bildete; darüber hinaus versuchte er auch freiere Rhythmen, und weiß mit Glück den Schwung und die Majestät der verschiedenen Gesangsweisen in ihnen auszudrücken.

Er ist dadurch der eigentliche Gründer und Urheber der rhythmischen Umgestaltung und Erweiterung der deutschen Poesie geworden, und mehrere seiner Oden in horatianischem Maaße und in freierer Entfaltung zeigen, sowohl an rhythmischer Gliederung, als an der ihr entsprechenden harmonischen Fülle der Wortbildung in einzelnen Stellen das Höchste, was die Sprache der Deutschen erreichen kann, oder doch bis jetzt erreicht hat.

33. Indeß Klopstock huldigte in der Sylbenmessung noch dem Prinzipe, daß der Accent die Länge der Sylben bestimme, und die außer den Accent fallenden kurz seyen, in ziemlicher Unbewußtheit; und unter denjenigen, welche bei uns Hexameter gebildet haben, sind selbst die größten Dichter: Schiller und Göthe, nicht über diese Sphäre hinausgegangen. Sie haben deßhalb durch zuweilen sorglose Anwendung der darin gegebenen Füße das Epigramm von Manso veranlaßt:

In Jena und Weimar macht man Hexameter wie der,
Aber die Pentameter sind noch viel excellenter.

Dazu hatte Klopstock die Kunde der alten Rhythmen, sofern sie über das Gebiet der horatianischen Lyrik hinausgeht, mehr im Gefühle, als in deutlichem Begriffe, und dieses Gefühl war ihm vorzüglich beim Studium des Pindar aufgegangen, ohne daß ihm die eigentliche Natur der rhythmischen Gebilde des thebanischen Sängers klar und begreiflich geworden wäre.

34. Auf diesem Gebiete deutlichere und festere Einsicht zu begründen, war die Hülfe genauer und umfassender Studien der antiken Verskunst, besonders der griechischen, nöthig, und diese wurde vorzüglich durch J. Heinr. Voß und Gottfr. Hermann gewonnen. Voß war es auch, welcher die rhythmischen Formen, die Klopstock versucht hatte, bestimmter gliederte und das rhythmische Maaß der Sprache näher bestimmte. Außer der Accentsylbe nahm und behandelte er alle Stammsylben der Nomina und Zeitwörter als Längen, so daß bei ihm „Feldschlacht“ nicht mehr ´ ᴗ als Trochäus, sondern ´ – als Spondeus mißt, und „Jahrhundert“ nicht mehr als Amphibrachys: ᴗ ´ ᴗ, sondern als Palimbacchius: – ´ ᴗ. Die übrigen gewichtigeren Bildungssylben, wie heit,

keit, bar, wie: Freiheit, Fröhlichkeit, fruchtbar, galten ihm als mittelzeitig, und er brauchte sie nach Bedürfniß lang oder kurz. Durch diese größere Strenge der Sylbenmessung ebenso wie durch bestimmtere Auffassung und Verbindung der rhythmischen Reihen in den Versen gewann er für den Hexameter und für mehrere Odenmaaße ein den antiken Meistern mit Glück nachgeahmtes und ihrer Kunst entsprechendes Bild der deutschen Rhythmik. August Wilhelm Schlegel und August Graf von Platen, besonders dieser, haben in ähnlicher Weise reine und reiche Rhythmen gebildet.

35. Es kann keinem wesentlichen Anstand unterliegen, daß die rhythmische Kunst noch einen Schritt weiter geht und unter den Mittelzeiten und einsylbigen Partikeln Alles als Länge anerkennt, was Diphthongen oder eine größere Fülle von Konsonanten hat. Nach diesem Prinzipe habe ich selbst versucht, die Gesänge des Pindar, die ganzen und die Bruchstücke, in dem Versmaaße des Originals zu übersetzen, und ohne Anerkennung und Befolgung desselben ist besonders die Nachbildung der freieren lyrischen mit vielen Auflösungen und längeren Folgen von kurzen Sylben unmöglich.

Ganz in das Maaß der Alten einzugehen, wie in einigen hexametrischen Gebilden A. W. Schlegel versucht hat, und die durch Position zweier Konsonanten gestärkten Sylben und überhaupt den Zusammenstoß von Konsonanten am Anfang und Ende zweier sich folgenden Wörter zu vermeiden, würde zu weit, d. i. in zu enge Fesseln führen, in denen man nicht ohne Ueberspannung und Unnatur sich bewegen könnte.

36. Nach Klopstock und Voß ist die alte rhythmische Weise mit größerem Glück nur in Uebersetzungen und von

dem reich begabten August Graf von Platen behandelt worden, während die übrigen Dichter sich meist an den einfacheren, althergebrachten trochäisch-iambischen Gebilden genügen lassen.

37. Es ist in neuerer Zeit die Zweckmäßigkeit der reicheren und kunstreicheren Rhythmenbildung in Frage und die Forderung gestellt worden: daß die poetische Kunst, um national zu seyn, und besonders, um volksthümlich zu werden, in die einfache Form der Maaße und Strophen, welche die altdeutsche Poesie kennt, zurückgehen, und sich an ihnen begnügen müsse. Für die Poesie, welche allgemeiner Auffassung zugänglich und in so fern populär seyn soll, ist diese Forderung allerdings gegründet; aber über diese erhebt sich die höhere Poesie als Erzeugniß einer in Bildung auf eine höhere Stufe der Einsicht und des Vermögens gehobenen Zeit, welche in Deutschland so wenig wie die von Dante in Italien eigentlich populär werden, wohl aber ein den Vertretern des höheren Vermögens der Intelligenz zuständiges und ihrem Bedürfniß entsprechendes Eigenthum seyn und bleiben wird. Auf jener rückwärtsstrebenden Fahrt zu der Schlichtheit der Vorfahren würden wir außerdem einen Theil gerade der edelsten Erzeugnisse ächt deutschen Geistes, wie die Oden von Klopstock und Platen, ja selbst hexametrische und elegische Werke, über Bord werfen, und in dem Hafen jener Wünsche angelangt, die deutsche Muse des reichen und faltigen Gewandes entkleiden müssen, um sie allein mit dem schlichten Linnen der einheimischen Fabrik angethan zu zeigen. Die rhythmische Bildungsfähigkeit der deutschen Sprache würde dabei trotz aller Erfahrungen, zu denen ihre Entfaltung geführt hat, für die Zukunft in den Wind geschlagen.

38. Es versteht sich übrigens von selbst, daß die eigentliche Schönheit des Rhythmus der Sprache von der Fülle, von dem Tonlaute, von der Mischung der Konsonanten und Vokale bedingt ist; und soll der Rhythmus in seiner ganzen Herrlichkeit hervortreten, so müssen die Längen und Kürzen desselben von Klängen gefüllt werden, die nach Verhältniß durch ihre Stärke, ihre Anmuth, durch das Verschmelzen ihrer Töne und die daraus hervorquellende Harmonie erfreuen und sich als eine natürliche Offenbarung des Gefühles oder der Erwägung darstellen, die in dem Gesange waltet und hervorbringt.

39. Dabei ist das Verhältniß des Rhythmus und des Versmaaßes wohl zu erwägen. Die Glieder des Einen und die Messung des Andern durchkreuzen und verschlingen sich, wie in der Musik der rhythmische Gang und der Takt: der Rhythmus dehnt bald kürzere, bald länger gezogene Glieder, sie bald durch männliche, bald durch weibliche Cäsuren schließend, durch das Maaß hin. Dieses nimmt die verschiedensten Gestaltungen in die gesetzlichen Formen seiner Ausdehnung, seiner Längen und Kürzen auf, und erscheint auf jedem Punkte als das Bestimmende, Haltende, und jene Glieder zur Einheit Verknüpfende. Ein Rhythmus, dessen Reihen immer mit dem Verse, dessen kleine Glieder immer an bestimmten Stellen des Verses endeten, wäre eben deßhalb ein einförmiger und verfehlter. Die Schönheit seiner Gliederung und Ausgestaltung liegt in der Mannigfaltigkeit, mit welcher die dem Inhalte entsprechenden Reihen sich zwischen dem gesetzmäßigen Gange des Maaßes ausbreiten, und in ihrer Einfügung in die gebotene Form das Bild einer festgezogenen Einheit in der Mannigfaltigkeit darstellen.

40. Analog dem poetischen Rhythmus entfaltet sich der prosaische, welcher die schweren und leichteren Füße gleich jenem, nur ohne wiederkehrendes oder symmetrisches Gesetz, nach der Natur des Gedankens und des Ausdruckes mischt, verbindet, und die einzelnen größern und kleinern rhythmischen Reihen durch die Sätze erstreckt, aus denen die größern Ganzen, zuletzt die Perioden, in verschiedener Gliederung hervorgehen. Es ist dasselbe Gebilde, es sind dieselben Bedingungen, wie beim poetischen Rhythmus, nur daß durch Entfernthaltung des Symmetrischen oder dem Takte Entsprechenden sich die Rede auf jedem Punkte frei und nur dem innern Gesetze folgend entfalten, beschleunigen, oder hemmen und ermäßigen kann.

Auch die prosaische Rede, gehörig gegliedert und rhythmisch verbunden, wird eine Bewegung, einen Tanz der Rhythmen entfalten, der die größte Harmonie und Mannigfaltigkeit zeigt und dem feineren Kenner beim Eingehen in das Einzelne leicht seine Absichtlichkeit und das innere Gesetz enthüllen wird, nach dem er auftritt und sich ausbreitet.

41. Der äußeren Gliederung oder dem hörbaren Rhythmus der Poesie entspricht die innere, die ihr Gesetz aus dem innern Rhythmus der Gefühle und der Erwägungen herleiten und nachweisen wird.

Da in dem Geiste und in seinen Bewegungen die Gesetze der Statik und der Dynamik wie auf dem Gebiete der sichtbaren Natur walten: so ist dadurch gegeben, daß das Hervortreten der Gefühle, der Erwägungen und der Gedankenreihen auf dem innern Gebiete ebenso, wie die Entwicklung der statischen Zweigliederung und der dynamischen Dreigliederung unterworfen ist.

42. Das Aufkeimen des Gefühles, der Erwägung und des Gedankens ist das Erste, ist der Anfang des geistig sich entfaltenden Gebildes; sie wird durch die dem Keime inwohnende Kraft in Bewegung gesetzt; die Ausbreitung desselben durch Gegensätze, durch Beiziehung anderer ist die Mitte, in welcher jenes Erste sich gestaltet; und die Befriedigung, wonach er strebt, die Erkenntniß oder der Entschluß ist das Ende oder der Schluß des Ganzen.

Jeder Schritt aber geschieht, wie wir oben bemerkten, in jedem der drei Theile durch die dynamische Entfaltung oder Unterscheidung des Subjektes, des Prädikats und der Kopula; und jede Verbindung mehrerer Schritte zu größeren Reihen nach demselben Gesetze. — Der Organismus des menschlichen Leibes wird im Organismus des Werkes geistiger Thätigkeit nur auf höherer Stufe wiederkehren, und die Schönheit des Einen bildet eben darum das Analogon der Schönheit des Andern.

43. Diese Dreigliederung in mannigfaltigster Form waltet sofort durch alle Werke des Geistes, auch der Poesie hin, und nur wo die Ausbreitung in der Mitte einfacher ist und zu verschwinden scheint, ist die Zweigliederung näher gelegt, obgleich auch hier der aufmerksamen Beobachtung ein verbindendes Glied in der Mitte sich leicht unterscheiden wird.

Es ist nicht einmal nöthig, daß der Urheber des Werkes sich desselben deutlich bewußt wird. Sie pflanzt sich ihm aber so bestimmt ein, wie der einzelne Satz und Gedanke, nur daß auch in ihnen der Eine Theil nicht selten den andern sich verschmilzt, und darum zu fehlen scheint.

44. Jener Dreigliederung folgt das einfache Lied in seinen mannigfaltigsten Gestalten; es spricht das Gefühl aus,

es wendet und bringt dasselbe in verschiedener Weise vor das Gemüth und führt es zum bestimmten Abschlusse.

Ihr folgt eben so der reich ausgestattete pindarische Gesang, der zwischen Prokomion und Epikomion, zwischen Vor- und Nachgesang, die Mitte in einer Weise ausbreitet; daß in ihr der meist mythische Stoff sich in dreifacher Gliederung darstellt, und der eigentliche Kern des Liedes in dem Centrum liegt.

45. Sie ist eben so in dem Epos nachweisbar, das nach dem Eingange, als dem Prologe, seinen Stoff in größern Massen ausbreitet, durch Eingreifen widerstrebender Kräfte verwickelt, dann zur Lösung bringt und abschließt. So wird in der Iliade der erste Gesang sich als Prolog zeigen, die folgenden als die Ausbreitung des Stoffes in Sieg und Niederlage bis zu den Bitten und der Verhärtung des Achilles (Il. λ); dann der eigentliche Kern des großen Werkes, der größte Theil der Mitte in den Rhapsodien, welche den verwicklungsvollen Kampf bei den Schiffen, die Sinnesänderung des Achilles und den Tod des Patroklus enthalten; und der dritte Theil in der furchtbaren Rache, welche Achilles für den gefallenen Freund an den Troern und an Hektor nimmt. Der Schluß, welcher die Befriedigung des Ganzen zum Ziele führt, begreift die Bestattung des Patroklus und des Hektor.

Auch hier wird weniger mit Bewußtseyn an demjenigen gehalten, wodurch die verbundene Thätigkeit jenes unsterblichen Werkes diese Ausrundung empfangen hat; wohl aber nach demselben sicheren Gefühle des Nöthigen, das in der Struktur der rhythmischen Grundmaaße vorschwebt.

46. Am deutlichsten ausgesprochen ist diese doppelte

Dreigliederung als Fünfgliederung in der am strengsten geordneten und durchgeführten Gattung der poetischen Erzeugnisse: dem Drama.

Zwischen dem Prologe, welcher den Anfang der Handlung und die Lage darstellt; und dem Epilog, der den Schluß derselben behandelt, erstreckt sich die Mitte durch die von den Alten genannten Theile des: Eindrangs (εἰςβολή), der Verflechtung (συμπλοκή) und περιπέτεια, des Ineinanderfallens. Die Eisbole ist die eigentliche Entfaltung der Handlung; es geschieht Etwas, was in dem Prologe angekündigt oder angedeutet oder vorbereitet wurde. Dann wird in der Verflechtung der weitere Gang durch Gegensätze, durch Leidenschaften, durch Hemmungen verwikkelt, und gelangt in der Peripeteia durch andere Ereignisse zu einer Umgestaltung, welche den Schluß vorbereitet.

Die eigentliche Mitte des Drama ist darum in der Verwicklung (συμπλοκή), welcher zur Seite die Ausbreitung und die Entwicklung liegen, die ihrerseits vom Eingange und Ausgange eingeschlossen werden.

47. Dieser innere Rhythmus des dramatischen Organismus ist, wo dieser sich als gesund und vollendet darstellt, überall leicht wahrzunehmen. Ein Drama dieser Gestaltung wird nicht, wenn ein Prolog geschlossen ist, in einem zweiten die Sache nochmal einleiten; es wird nach dem Prologe nicht auf die Entfaltung; nach dieser nicht auf die Gegensätze und Hemmungen; nach diesen nicht auf die Entwicklung und am Ende derselben nicht auf den Schluß warten lassen, sondern in gleichmäßigem, geordnetem Gange vom ersten Beginne dem Schlusse zueilen, was nicht ausschließt, daß einzelne Theile sich erweitern oder zusammenziehen, je nachdem es die

Bedeutung der eintretenden und die Handlung bestimmenden Begebenheiten mit sich bringt.

Eine aufmerksame Untersuchung wird, wenn sie in die Beachtung des in jeder Art Vorliegenden eingeht, auch in diesem jene das Einzelne durchdringende Gliederung wiedererkennen in der Anordnuug, Vertheilung der Szenen und deren Verbindung; in der Stellung, den Gegensätzen und der Vermittlung der Charaktere, und selbst in dem, was dem Chore in Uebereinstimmung mit dem Ganzen der Handlung und zur Beleuchtung vorzubringen übergeben ist.

48. Dieser innere Rhythmus der Form wird mit dem innern geistigen Rhythmus des Gedankens in Uebereinstimmung gebracht, wenn dasjenige, was sich in der Form enthüllt, als eine ächte Offenbarung des Geistes sich darstellt, das heißt, aus den Gesinnungen, Charakteren und Lagen der handelnden Personen mit Nothwendigkeit entwickelt wird.

49. Uebrigens ist die Fünfgliederung so in dem Innern der größeren Werke des menschlichen Geistes gegeben, daß sie sich auch außer dem Gebiete der Poesie in dem platonischen Dialog und selbst der demosthenischen Rede nachweisen läßt, in welcher zwischen Anfang und Ende die Mitte sich in einfacher Dreigliederung ausbreitet, die als Darlegung des Gegenstandes, nach Umständen als Erzählung, dann als Beweisführung und als Widerlegung sich scheidet, wiewohl dabei mancherlei Umstellungen und Wechsel zulässig sind, ohne daß darum der Faden, der durch das Ganze sich hinzieht, je aufgelöst oder zerrissen wird.

Es muß überall, wie auf dem Gebiete des physischen Organismus, bei Beachtung der gegebenen und nothwendigen Formen das Spiel der auch in der Gebundenheit ihrer Frei-

heit nie ganz beraubten Kräfte in Anrechnung gebracht werden, durch welches allein es geschieht, daß bei dem großen und durchgehenden Typus der Natur doch diese tiefe Mannigfaltigkeit der Erscheinungen von den Individuen realisirt wird.

§. 34.

Ueber Rhythmus und Gliederung der mimischen Kunst.

1. Die Rhythmik der mimischen Kunst hat die menschliche Gestalt, ihre Verhältnisse und die Möglichkeit der dadurch bedingten Bewegungen als Stoff und Grundlage, sey es, daß der mimische Künstler allein, oder in Verbindung mit Andern zur Darstellung eines umfassenden Werkes berufen ist.

2. Ist die Gestalt des Mimen selbst rhythmisch schön gegliedert und dadurch ihm der äußere Stoff und das in ihm liegende Vermögen zur freien Verfügung gestellt, so wird er seiner Kunst mächtig, aus und mit ihm jedes Werk in der Continuität der Zeit und des Raumes ohne Schwierigkeit und in jedem Augenblicke zu vollkommener Schönheit entfalten, in sich und durch sich ein lebendiges Kunstwerk darstellen können, sey es, daß er die Gefühle und Erwägungen in sich verschließt, oder sie in Rede und Gesang ausbreitet. Das symmetrisch Feste des menschlichen Organismus dient ihm dabei als Grundlage, auf welcher das dynamisch Mannigfaltige gleichsam gebaut und aufgeführt wird.

3. Die Glieder seines Rhythmus, welche den Grundrhythmen der Rede entsprechen, sind darum die Biegungen, Hebungen, Wendungen und Schwingungen jedes einzelnen

Theilles, und die rhythmischen Reihen entwickeln sich in jedem einzelnen Gliede durch den Uebergang einer Hebung oder Wendung in die andere.

Diese rhythmischen Reihen wiederholen sich in einer andern Weise bei den verschiedenen Gliedern, und werden endlich, in harmonischer Verbindung zugleich eintretend, zu einem Ganzen vereinigt, und der Rhythmus des Mimen wird darum die entsprechende Bewegung des Hauptes, der Arme, der Füße, der ganzen Gestalt in jedem Momente zugleich entfalten.

4. Jeder Moment zeigt zugleich etwas in sich Abgeschlossenes. Es könnte in ihm als Gemälde oder Statue gefestigt werden, und wird dadurch der Theil eines größeren Ganzen, das sich in der Weise vor uns entfaltet, daß immer nur die Leistung eines Momentes der Wahrnehmung gegeben ist, welcher sich als innerlich verbundenen Theil des größern Ganzen darstellt.

5. Die Mannigfaltigkeit des Rhythmus steigert sich bei Gruppirungen, wenn mehrere zur Darstellung des Gegenstandes die organische Fülle und Trefflichkeit ihres Rhythmus in Bewegung setzen und verbinden; und das Kunstwerk schreitet dann gemäß den Gesetzen des Schönen vorwärts, wenn es in jedem Momente den Einzelnen für sich und in Verbindung mit den Andern in Stellungen und Gruppirungen zeigt, welche in äußerer Entfaltung das innere Leben des Gemüthes und der Handlung an uns vorüber führen; eine sinnliche, dem Auge sichtbare Harmonie dem innern harmonischen Gange des Gefühles und der Erwägung entgegen stellen.

Das Werk steht, wie in seiner Natur, so in seiner Wir-

kung dem musikalischen und poetischen parallel. Auch in diesen beiden ist nur der in dem Moment der Gegenwart gegebene Theil der Auffassung und der Beachtung gegeben; aber dieser leitet, als nothwendige Folge einer frühern Reihe, das ihm folgende Glied ein, indem er in Verbindung mit der früheren noch in der Wahrnehmung innerlich gegenwärtig wirkt und die Wirkung des zunächst folgenden Momentes einleitet.

6. Diese rhythmische Trefflichkeit zeigt sich in vielfacher Art und bei reichlichen Veranlassungen. Der Sprecher prosaischer und poetischer Rede ist verpflichtet, in Stellung, Bewegung und Wendung Das treu wiederzugeben, was der Inhalt seiner Rede oder seines Gedichtes sagt; und ebenso durch Hebung oder Senkung der Stimme; durch Anschwellung oder Ermäßigung des Tones; durch feine und harmonische Uebergänge den innern Rhythmus der Rede oder des Liedes als das hörbare Gebilde der geistigen Harmonie und ihrer Entfaltung wiederzugeben.

Auf diesem Gebiete ist demnach ein Jeder zur Anwendung des Rhythmus der mimischen Darstellung berufen, und keine Kunst durchdringt so sehr alle Verhältnisse und Vorkommnisse des Lebens, als diese; gegen keine wird aber auch, wie wir wiederholen müssen, so sehr verstoßen, keine so sehr versäumt und mit Unrecht gering geachtet, als diese.

7. Betrachtet man den Rhythmus der Mimik nach den verschiedenen Gebieten, auf denen diese Kunst sich zeigen kann, so wird zuerst der Rhythmus der Tanzkunst in Erwägung kommen und leicht wahrzunehmen seyn, wie der Tänzer, sey es, daß er allein oder in Verbindung mit Andern den Tanz ausführt, von der Idee desselben durchdrungen und belebt, sich selbst in seinen Stellungen und Wendungen

als die organisch gewordene und in Bewegung gekommene Idee darstellen und dem Auge entfalten muß.

Vorzüglich ist der nationale Tanz der einzelnen Völker geeignet, in seinen Schwingungen und Bewegungen das innere Leben der Völker, die besonderen Arten und Weisen ihrer Gefühle und ihrer Bestrebungen darzustellen; und die südlichen Völker, welche für das Geziemende der Stellungen und Bewegungen einen feinen Sinn zeigen, entfalten in ihm eine rhythmische Vortrefflichkeit, die Nichts zu wünschen übrig läßt.

Am reichsten auf diesem Gebiete rhythmischer Entfaltung kann sich der Seiltanz bewähren, wo der Tänzer durch die Schwungkraft des Seiles der Schwere seiner Gestalt gleichsam entledigt und ihrer freien, schwebenden Entfaltung anheimgegeben wird, die auch durch die Balançirstange wenig unterbrochen erscheint. Ist es besonders eine jugendliche, männliche, schöne Gestalt, und sonst durch Vorbildung der geziemenden, so zu sagen sittlich-harmonischen Beweglichkeit theilhaftig, so kommt Nichts der Fülle, der Schönheit und Mannigfaltigkeit der sichtbaren rhythmischen Entfaltung gleich, die er vor uns ausbreitet; in ihm zumeist ist sichtbar, was die Alten unter Eurhythmie verstanden; sie ist der Rhythmus in Bewegung, während die Symmetrie der Rhythmus in Ruhe ist.

8. Noch bedeutsamer entfaltet sich der Rhythmus der Mimik, wenn es gilt, Handlungen darzustellen, sey es, daß die mimische Kunst auf sich allein und die Begleitung der Musik gewiesen ist, wie in der Pantomime, oder daß sie dem Gesange und der Poesie als Dramaturgie sich zur Hülfe bietet. Die Dramaturgie ist bei uns in beschränkterer Ent-

faltung, weil der Tanz von ihr getrennt ist; aber auch in dieser Beschränkung hat sie noch eine große Fülle von Mitteln rhythmischer Entfaltung der einzelnen Gestaltung und ihrer Verbindungen zur Verfügung, mehr aber in der Pantomime, deren Grund und Wesen in der Verbindung des Tanzes und des Ganges ebenso zu suchen ist, wie das Wesen des Drama in der Verbindung des Dialoges und des lyrischen Gesanges.

Indem das Alterthum die Pantomime in einer Weise ausgebildet hat, daß die ganze heroische Geschichte von der Kosmogonie und Theogonie an bis auf die Thaten des Ulysses durch den Tanz vorgestellt werden konnten, hatte es dieser Kunst das weiteste Gebiet und ihren Darstellungen die größte und mannigfaltigste Fülle der Eurhythmie gefunden und angewiesen.

9. Auf allen diesen Stufen ist auch in unsrer Zeit, trotz des Verfalles und der Verkehrtheit des Ganzen, doch einzelnen hervorstechenden Meistern gelungen, würdig der früheren Zeit durch ihre Gestalt, durch ihre Haltungen, Stellungen und Bewegungen das Würdevolle und Feierliche, das Gefühlvolle und Zarte rhythmisch in einer Weise darzustellen, daß in ihm ein treues Abbild des innern Werdens und Gestaltens, der Gefühle, wie der Erwägungen erschien; und der Mime sich als den vollen und reinen Träger des Gegenstandes darstellte, der aus ihm, aus seinem Organismus und seinen harmonischen Bewegungen sich entfaltete.

§. 35.

Rhythmus und Gliederung der Architektur.

1. Die Architektur hat für ihre rhythmischen Bildungen die Linien und die Flächen, welche von ihnen umschlossen sind. Sie kann nur diese als die Gränze der Körper dem Auge darstellen.

Sie ist gewiesen an den Wechsel dieser Linien und Flächen. In der Verbindung derselben von verschiedener Ausdehnung, Einigung und Verschlingung ist ihr ganzes rhythmisches Geschäft begriffen.

2. Hiebei kömmt sogleich das Verhältniß der krummen und der geraden Linien in Erwägung. Es ist ein irrationales, und es läßt sich besonders das Verhältniß der Zirkellinie zu einer geraden nicht in fester mathematischer Formel ausdrücken; darum widerstrebt die Verbindung gerader und krummer Linien, so wie sie in bedeutenden Formen und maaßgebend hervortritt, der rhythmischen Schönheit; es ist Wechsel in ihnen, aber kein Uebergang, keine Vermittlung des Einen durch das Andere; das Krumme, das Segment des Kreisbogens steht schroff und unvermittelt auf dem Geraden.

3. Schon darum hat die alte Architektur der Griechen sich in Gliedern größerer Ausdehnung der krummen Linie ganz enthalten, und wo man bei der Säule die krumme Fläche durch ihre Rundung in der Form des Cylinders gegeben fand, hat sie dieselbe durch Kanelirung unterbrochen. Wo aber in untergeordneten Gliedern sie die krumme Linie zur Verbindung und Harmonisirung nöthig fand, hat sie ihr eine von dem Kreise sich entfernende Form gegeben, und

durch sanftere oder schroffere Biegung und Dehnung mit dem Charakter der Architektur in Uebereinstimmung zu bringen gesucht. Sie ist eine andere, einfachere in dem dorischen Gebilde; eine sanftere oder mannigfaltiger gebogene in dem ionischen.

Allerdings wird das Zusammentreffen der geraden und krummen Linien auch auf diesem Gebiete der kleineren Flächen etwas der Diaphonie oder der Dissonanz Entsprechendes haben; aber da es nur auf untergeordneten Flächen geschieht, so ist die Dissonanz bloß in einem Tone oder Akkorde gegeben, der sich durch die Folge der nächstgelegenen mit den früheren übereinstimmenden Theilen in eine harmonische Bewegung auflöst.

Man vergleiche z. B. die attische Basis einer Säule, deren in krumme Flächen und Linien ausgehenden Theile und Profile durch schmale Riemen zugleich getrennt und verbunden sind, wo das Dissonirende in der Verbindung sich sogleich dem Gefühle kund geben wird; aber durch das Wiederkehrende der zu einander gehörigen und schön verbundenen krummen Linien aufgehoben und zu einer höhern Harmonie vermittelt wird.

4. Die römische Architektur dagegen hat den Bogen nicht verschmäht, und ihn in den mannigfaltigsten Formen des Tonnengewölbes, des Kreuzgewölbes und der Kuppel ausgebildet. Er wird mit den statischen, geradlinigen Flächen am füglichsten dadurch verbunden, daß er auf ihnen grade aufstehend, sich in die gerade Linie fortsetzt, was am einfachsten und am wenigsten störend beim Halbzirkel eintritt, so daß die daran stoßenden Punkte, statt die Biegung fortzusetzen und den andern Halbzirkel zu beginnen, sich in gera-

der Richtung erstrecken, und damit in die gerade Linie übergehen.

5. Wird der Uebergang einer solchen Zirkellinie in eine gerade durch ein vorspringendes Glied vermittelt, so tritt dasselbe ein, was wir eben bei der Verbindung krummer und gerader Linien der Profilirung bemerkt haben: es ist etwas Dissonirendes, was aber durch die Vermittlung der größern Glieder und in der Harmonie des Ganzen verschmolzen wird.

6. Eine solche Aufhebung tritt nicht ein, wo gerade mit krummen Linien unvermittelt zusammentreffen, z. B. wenn in ein Bogenfenster zwei grade aufsteigende Pfeiler eingesetzt werden, die seine Fläche und ihren Bogen in drei Theile spalten. Ein jeder kann leicht wahrnehmen, daß die dadurch gebildeten, irrationalen, aus Kreissegmenten und geraden Linien entstandenen Winkel in dem obern Bogen in ihrer Dissonanz beharren und allem ästhetischen Gefühle widerstrebend sind.

7. Der Rhythmus der Architektur beruht nun auf folgenden vier Grundsätzen:

a) daß das Gebäude in seiner Höhe zur Tiefe, in seiner Länge zur Breite ein verschiedenes Verhältniß zeige: der Kubus hat so wenig architektonischen Rhythmus, wie die Kugel —

b) daß dieselbe Verschiedenheit in den einzelnen Theilen des Gebäudes sich offenbare und jeder in der Ausdehnung sich entfalte, die nach seiner Bestimmung und dem statischen Gesetze ihm geboten ist — sodann

c) daß diese Mannigfaltigkeit der einzelnen Theile zu größeren Ganzen nach dem Gesetze der Dreigliederung, und diese wieder zu einem das volle Gebäude umfas-

senden Systeme gehörig vermittelt und verbunden werden — endlich

d) daß dieses Mannigfaltige von einem durchgehenden Gesetze des Wiederkehrenden und sich Entsprechenden, oder von symmetrisch übereinstimmenden Theilen zusammengehalten und verknüpft werde.

8. Die Symmetrie oder die Anordnung von Theilen des Gebäudes, welche sich an Ausdehnung und Stellung einander entsprechen, ist darum für die Architektur dasselbe, was der Takt für die Tonkunst, und was das Metrum für die Poesie. Bei aller Mannigfaltigkeit der Gestaltung ist diese die Einheit des sich Entsprechenden durchgehend und jede Gruppirung beherrschend.

9. Die Grundverhältnisse des Gebäudes in Bezug auf Ausdehnung und Höhe sind, daß die Breite zweimal in der Länge enthalten, die Höhe aber der Länge gleich sey, wobei für die Dachung ein Drittheil der Höhe gerechnet wird. Wird demnach die Breite zu 1 gerechnet, so ist das Verhältniß der Dachung zu der Mauer wie $\frac{2}{3}$: $\frac{4}{3}$.

10. Diese einfachen rhythmischen Verhältnisse sind jedoch nur durchschnittlich. Neben ihnen stehen nach Bestimmung und Bedürfniß viele andere, wie neben dem Trochäus und Spondeus die andern rhythmischen Glieder sich ausbreiten, ohne daß darum jene erstern, die einfacheren und grundgesetzlichen Rhythmen, das Verhältniß des Einfachen zum Doppelten, des Ganzen zum Halben, und des Zweifachen zu dem Dreifachen aufgehoben werden.

So ist größere Ausdehnung der Länge bei den Hallen, größere Ausdehnung der Breite bei Gebäuden, welche die Bestimmung für Gewerbe, für Versammlungen haben, be-

dingt, während die Grundverhältnisse durchschnittlich bei den Tempeln, bei den Gerichtshallen, und ursprünglich auch bei den christlichen Kirchen wiederkehren.

Indeß folgt auch in der Architektur die Vermannigfaltigung dieser rhythmischen Grundformen bestimmten Gesetzen, welche aus mathematischen Figuren, z. B. aus dem Dreiecke, der Diagonale des Vierecks u. s. w. abgeleitet werden, und in einem wissenschaftlichen Systeme der Architektur, was wir noch nicht haben, zu enthüllen seyn werden.

11. Wird das Gebäude nach seiner Breite oder Fronte betrachtet, so erscheint es nach der Zweigliederung gestaltet, welche durch den Eingang zugleich getrennt und verbunden wird. Ist die Breite von größerer Ausdehnung und treten neben den Haupteingang noch zwei andere, so vermittelt sich dadurch eine reichere Gliederung derselben.

12. Wird die Länge oder Hauptfaçade vorgewendet, so tritt die Nothwendigkeit der Dreigliederung hervor, so wie das Ganze einen reichern und vermittelten Rhythmus entfalten soll. Die Mitte wird sofort hervortreten und als das Herrschende gebildet seyn. Soll sie dieses aber werden, so wird sie für sich allein eine Ausdehnung in Anspruch nehmen, die der Ausdehnung jeder der beiden Seiten überlegen ist. Dieser ihr Charakter, zu herrschen, wird noch dadurch mehr hervorgestellt, daß über ihr das Dach in einem Giebel sich erhebt. Diese Mitte wird zugleich den Haupteingang haben, während die beiden Seiten oder die Flügel, im Falle ihnen Eingänge zukommen, dieselben in untergeordneter Ausdehnung zeigen werden. Sie werden dann dieselben ebenfalls in der Zweigliederung dargestellt.

13. Das Gebäude wird seiner ursprünglichen Natur

und Bestimmung nach auf einen Stock oder auf ein Geschoß berechnet seyn, und hat diese seine Natur in den Tempeln, in den Hallen, in den christlichen Kirchen bewahrt.

14. Doch treibt schon auf diesem Gebiete das Bedürfniß größerer Ausdehnung nach oben zu einem zweiten Stock über dem untern, wenn dasselbe sich gleich noch nicht ganz entfaltet. So hatte der Tempel des olympischen Zeus zu Agrigent, gleich andern Hypäthren, über der innern dorischen Säulenreihe eine zweite durch Pilaster gebildete, an deren jedem ein Atlas tragend dargestellt war. Ueber dem Gesimse dieser Pilasterreihe war erst das Dach ausgebreitet, und obwohl es von unten gesehen wurde, der einstöckige Charakter des Ganzen also bewahrt war, ward doch im Wesentlichen die Ausdehnung eines doppelten Stockes gegeben. — Aehnlich war die Struktur der größeren Kurie; nnd auf den Verbindungspunkten der zwei Säulenreihen war Vorkehrung für den Aufenthalt der Personen getroffen, die in dem untern Schiffe nicht Raum fanden. Diese Einrichtung, in die christliche Kirche übergetragen, gab Veranlassung zu dem Emportheile derselben. Nach außen aber ward der Charakter des Einen Stockes da gewahrt, wo man die Verbindung des Einfachen und Großartigen festhielt. Für andre Bedürfnisse drängt der zweite und nach Umständen auch der dritte Stock sich bestimmter in den Plan des Gebäudes, dieses wird dafür auch äußerlich durchgebildet, und gewinnt dadurch auch für seine Höhe ein neues Prinzip der Zwei- und überhaupt mehrfachen Gliederung.

15. Ist das Gebäude durch einen übergebauten Stock zweifach gegliedert, so wird sich der untere bereits als das tragende durch stärkere Gliederung auszeichnen müssen, über

dem dann der zweite Stock sich als die Ausbreitung entfaltet, und nach Umständen an Ausdehnung und Pracht den untern überwiegen kann. Die Dachung abgerechnet, wird das Gebäude dann seiner Höhe nach die Dreigliederung zeigen.

16. Wird über dem zweiten Stock noch ein dritter aufgeführt, so zeigt sich die Dreigliederung nach oben zu schon in der Mauerfläche; die einzelnen Stöcke treten als die drei Glieder aus einander, und jedem wird der durch seine Bestimmung gebotene Charakter zu wahren seyn; dem untern Bau die größere und stärkere Mauergliederung, dem mittleren die breitere und reichere Ausdehnung, gegen welche dann der obere in schwächeren Formen und Verhältnissen zurücktreten, und so zu der Mannigfaltigkeit die Zweckmäßigkeit des architektonischen Rhythmus vermitteln wird.

17. Auch der vierte Stock wird bei gehöriger Anlage noch zulässig erscheinen, und sich dann dem dritten in ähnlicher Weise unterordnen, wie dieser dem zweiten; die Ausdehnungen werden kleiner, die Formen leichter werden; die ganze Fläche mit Einschluß des Daches zeigt dann die Fünfgliederung, welche sich von unten auf aus den stärkern in die freiern, und aus den freiern in die schwächeren und zurückweichenden Massen nach oben ausdehnt.

Was darüber hinausgeht, ist über das Maaß des hier Gebotenen und bringt das Gebäude dem Thurme nahe.

18. Der Thurm selbst ist ursprünglich für die Festung als ergänzender Theil geboten. Er soll als Verstärkung derselben oder zur Wacht dienen. Er muß in Folge davon die Mauern weit überragen; dadurch wird eine andre Gliederung geboten. Er erscheint als ein Pilaster, oder als eine Säule

von kolossaler Form, welche nach Umständen sich in mehrere Stockwerke gliedert und aufbaut.

19. Die Gliederung der Thürme, die sich aus dem Alterthume erhalten haben, ist nicht selten eine kaum angedeutete und merkbare, besonders bei quadrirten Thürmen, und sie zeigen auch durch ihre ebenmäßige Entfaltung den Charakter des gleichseitigen Pilasters. Aber schon in den römischen Mauern, z. B. in der Aurelianischen Stadtmauer von Rom, ist eine besondre Gliederung, in welcher beide Thurmformen verbunden sind, indem über dem untern Vierecke als Fortsetzung nach Oben ein Rundbau aufgestellt ist.

20. Der Thurm wurde in der christlichen Architektur nicht nur für die Befestigung beibehalten, sondern auch mit den Kirchen in Verbindung gebracht. Er soll zur Beobachtung und zur Wacht der unter seinem Schirme ausgebreiteten Gemeinde dienen und die Glocken tragen, die aus hoher Luft ihre Klänge weit über die Gemeinde hinsenden und zur Andacht einladen. Er war dadurch ein nothwendiges Glied der christlichen Kirchenarchitektur geworden.

Die Italiener wissen sich mit ihm wenig zu helfen, und stellen ihn als campanile meist unabhängig neben die Kirchen hin; als gestreiften Pilaster, wie das Campanile bei S. Marco in Venedig, oder die Stocke mit unnützen Säulenstellungen umgebend, wie beim Thurme in Pisa neben dem Dome.

Die deutsche Kirchenarchitektur ist bei seiner Gliederung mit mehr Verstand verfahren und hat ihm größere Sorgfalt zugewendet. Die einzelnen Stocke folgen sich bei den einfachern Formen in leichter Trennung, sechs oder noch mehr über einander, dann setzt der Quadratbau in einen oktogonen

um, dessen schmalere Seiten durch hervortretende Wandpfeiler gestützt werden, und so zieht er sich durch ähnliche Umsätze oben im dritten oder vierten Bau zusammen.

Hier ist das Prinzip, durch Wechsel der Gliederung das Einförmige der Längenausdehnung zu vermeiden, und nach diesem Prinzipe ist der Thurm der deutschen Kirchenarchitektur zuletzt als ein höchst Kunstreiches und Mannigfaltiges gestaltet worden, das bald in langen, durchgehenden Linien die reiche Gliederung seiner aufwärts strebenden Höhe vermittelt, bald diese Linien selbst in mannigfaltiger Weise bricht, ohne doch ihr Aufstreben nach oben aufzuheben; zugleich aber auch nach oben hin die Massen zusammenzieht.

Ein Thurmbau, welcher dieses Prinzip verschmäht und die ursprüngliche Ausdehnung des Thurmes nach oben beibehält, nur die Tabulate durch vorspringende Glieder trennt, kann nichts Anderes, als einen kolossalen Pfeiler oder Schornstein zu Stande bringen.

21. Der Thurm wird seiner Natur nach durch Zinnen geschlossen, die, wie für den Wächter, so für die Vertheidigung berechnet sind. Doch hat der christliche sehr früh die Bedachung, namentlich für den Wächter, angenommen, diese allmälig nach oben ausgedehnt und gespitzt. Die Thurmspitzen selbst werden in weiterer Entwicklung zum Pfeile (la flèche) zusammengezogen, und die einzelnen Seiten nach oben in Einem Punkte vereinigt. Um aber den Bau vom Eindruck des Lastenden zu befreien, und die leichte und reiche Gliederung desselben zu wahren, wird auch die Thurmspitze in das System der durchbrochenen Form gezogen und durch Geltendmachung des Prinzipes bis in die fernsten Theile hinauf der Charakter des Thurmes mit dem des ganzen

Baues in Uebereinstimmung gebracht, daß das Aufstrebende seiner Form, wie in den Vorderbau und den Thürmen, in welchen er sich fortsetzt, so nun auch in die Spitzen hinein sich verbreite und als ein harmonisch durchgebildetes Ganze darstelle.

Man darf zwar, wie ein moderner Kunstrichter es barokk ausdrückt, den Thurm nicht für einen umgekehrten Trichter halten, der die Gebete der Gemeinde zum Himmel leiten soll; aber doch ist durch seine aufstrebende und sich gleichsam in die Bläue des Aethers verlierende Gestalt jenes Hinaufdrängen nach dem Ueberirdischen, wenn auch nicht in konkreter Symbolik, doch dem Gefühle deutlich angedeutet, und das Kreuz über der Spitze dient, diese Vorstellung und den durch sie bedingten Eindruck zu vollenden.

Zugleich ist dadurch bedingt, daß, wo Thurmspitzen gebaut und von der Schwere der Mauer nicht befreit werden, sey es, daß sie aus leichter Holz- und Schieferbedachung bestehen, oder wenig durchbrochene Arbeit zeigen, etwas Lastendes hervorgebracht wird, das der Entfaltung des Ganzen widerstrebt.

22. Die Zahl der Thürme bei den christlichen Kirchen war verschieden nach Bestimmung und Wichtigkeit des Gebäudes. Die gewöhnliche Pfarrkirche hatte nur Einen Thurm, der konstruktiv am besten als Fortsetzung des Giebels ausgeführt wird, und den Giebel als seine reiche Basis zum Grunde hat, so wie dieser wieder in die Mauerfläche des Antlitzes (der Fronte) des Gebäudes eingreift und übergeht. Die Hauptkirchen, die Münster oder Dome wurden mit zwei Thürmen aufgeführt, welche dann das Giebelfeld in ihrer Mitte tragen, und an dasselbe sich unmittelbar anschließen.

Dadurch wird feste Gliederung und Zusammenhang der einzelnen Theile gewonnen; es stellt sich in den beiden Thürmen und dem von ihnen eingeschlossenen Giebel ein sich verbundenes Ganzes dar, welches gelöst erscheint, so wie die Thürme von den Ecken des Giebels zurückgezogen werden.

Bei noch reicherer Ausstattung wurden auch die zwei Seitentheile des hintern Baues, denen des vordern entsprechend, in zwei Thürmen fortgesetzt, zu denen nach Anlage des Kreuzschiffes noch die Kuppel über dem Scheidepunkt der sich kreuzenden Schiffe kam. Auch die Wandpfeiler der Seiten erhielten einen solchen Thurm ähnlicher Fortsetzung; und beim Dome von Mailand ist jede der kolossalen Säulen, welche in vier Reihen das Innere des Baues durchziehen, und jeder ihnen entsprechende Wandpfeiler über dem Dache als durchbrochener, mit Nischen ausgestatteter und in eine Spitze ausgehender Thurm fortgesetzt. Da diese Thürme in sechs Reihen, drei Reihen zu jeder Seite des Daches, sich Staffeln ähnlich über einander erheben, und jeder auf seinem Endpunkte noch eine Statue in freier Luft trägt, so bildet diese Verbindung von sechs Thurmreihen mit sechs Bildsäulenreihen darüber ein Ganzes, dem sich an Pracht und Großartigkeit in der neuern Architektur Nichts zur Seite stellen kann. Von dem Kuppelbaue über dem Kreuzschiffe läßt er sich in einem Blicke übersehen.

23. Nächst dem Verhältnisse der Länge zur Breite, der Höhe zur Tiefe, und der Hauptgliederung der äußern Fläche nach Breite, Länge und Stocke kömmt die Flächengliederung in das Einzelne hinein zu betrachten.

In dem einstockigen Tempelbau stellt sich als Grund-

lage oder die Basis, auf welcher die Säulen stehen, der Säulenträger dar (ὁ στηλοβάτης).

Ueber ihm erhebt sich dann die Mauerfläche, die von der Dachung gekrönt wird. In diesen Dreien ist die Gliederung des Gebäudes, von unten nach oben gesehen, gegeben.

Der Grundbau gliedert sich dreifach durch die drei Stufen, die über ihn hinaufführen, und die, um seine vier Seiten geführt, in ihren starken Massen sich als eine des Ganzen würdige Basis darstellen. Die alte Architektur vermied es, durch Spaltung der Massen die Dreigliederung aufzuheben, und durch kurze gebrochene Linien die Größe des Verhältnisses nicht zu lösen, und kleine gezwickte Linien eintreten zu lassen.

Auch die Mauerfläche selbst zeigt dreifache Gliederung durch den Sockel, durch die Fläche über ihm und durch die Begränzung nach oben oder den Fries.

Eben so wird, von unten nach oben steigend, weitere Gliederung in den vorspringenden Mauertheilen, in den Pilastern oder antae gegeben seyn. Sie schließen die Mauern und treten bei größeren Flächen in bestimmten Zwischenräumen hervor, andeutend, daß durch sie die Stärke der Mauer erhöht werden soll.

Man hat so eine dreifache Gliederung der Mauer von unten nach oben, eine dreifache der Länge nach, wenn die Mauer bloß zwei antae an den Enden hat, und eine mehrfache, wenn die Zahl der Wandpfeiler steigt.

24. Da, wo die Tragbarkeit der Mauer erhöht werden soll, werden die antae zu stärker hervorspringenden Pfeilern oder zu Strebepfeilern ausgedehnt, und diese bei den gewaltigen Bauwerken der christlichen Architektur, welche das

mittlere Schiff über die Seitenschiffe noch einen Stock höher bauen, ihrerseits über die Mauer der Seitenschiffe zu freien Pilastern emporgeführt, und durch Bogen mit dem Mauerkranz des Mittelschiffes in Verbindung gesetzt, um den Gewölben desselben als Strebepfeier Haltung zu verschaffen. Die Struktur und Stärke dieser Pfeiler steht mit der Struktur und Stärke des Ganzen im Verhältniß, und wird um so mehr harmonisch seyn, wenn bei großen und gewaltigen Mauern die Gliederung der Pfeiler selbst in entsprechender Weise geführt wird.

Die späteren christlichen Kirchenbaue des fünfzehnten und besonders des sechszehnten Jahrhunderts haben die Pfeiler an den äußern Wänden eingezogen und sie an den innern Wänden zu Trägern des Gewölbes angesetzt, so daß die durch sie bewirkte Gliederung der Mauer in das Innere des Gebäudes übergeht, wie bei der Frauenkirche zu München.

25. Die weitere Gliederung der Mauern ist durch die Thore, Thüren und Fenster bedingt, welche zum Verkehr und zur Beleuchtung des Gebäudes dienen.

Das Thor und die Thüre zu seinen Seiten werden ebenso, wie die Fenster, symmetrisch zu ordnen, die Fenster selbst aber nach den Stocken in verschiedener Ausdehnung zu behandeln seyn, so daß die des untern Stockes, als des Grundgebäudes, welches hauptsächlich zu tragen bestimmt ist, rücksichtlich ihrer Ausdehnung untergeordnet; die des Stockes darüber aber, als für den herrschenden Theil des Gebäudes bestimmt, in größerer Ausdehnung und Bedeutsamkeit sich entfalten; und so werden auch die Fenster des dritten und vierten Stockes mit der Bestimmung und Beschaffenheit der-

selben in Uebereinstimmung seyn. Hauptsächlich in dieser Gliederung der Mauern durch Vorsprünge, durch Thore, Thüren und Fenster ist das symmetrische Prinzip gegeben und realisirt. Statt der Mauer erscheint aber auch der Pfeiler oder die Säule.

26. Der Pfeiler ist überall als ein Stück der Mauer; eine Folge von Pfeilern, als eine unterbrochene Mauer zu betrachten; die Säule erscheint einfach als eine Stütze.

Beide Glieder der Architektur werden sich darum in ähnlicher Weise gestalten, wie die Mauer selbst; man wird in ihnen die Basis, dann die Fläche, bei der Säule den Schaft, und die Krönung unterscheiden.

27. Pfeiler und Säulen sind mit dem, was sie tragen, durch reiche Glieder verbunden, die in der Struktur des Ganzen bedingt sind. Ueber den Säulen zumal liegen die Hauptbalken, die Architraven; über diesen die Querbalken, welche den Fries bedingen, und über diesen vorspringend die Balken der Bedachung, aus denen das Kranzgesimse sich bildet. Fries und Kranzgesimse haben Pfeiler und Säulen mit der Wand gemein, während der Architrav in der Wand darum nicht wiederkehren kann, weil in ihr kein Balken der Länge nach gegeben ist, sondern auf ihr nur Querbalken liegen, die dem Friese entsprechen. Der Architrav ist gleichsam ein Mauertheil, der die Stützen verbindet, und sie dadurch mit der Mauer selbst in Harmonie bringt.

Die bisher erläuterten Theile von verschiedener Ausdehnung und Bedeutung und in dieser Verschiedenheit einen mannigfaltigen, durch die Symmetrie vermittelten Rhythmus zeigend, werden aber wieder in kleinere Theile zerlegt; es wer-

den kleinere Flächen verbunden, und durch ihre Verbindung erst gelangt man zu den großen.

28. Aus dieser mannigfaltigen Verbindung der über einander vorspringenden oder zurückweichenden Theile folgt die Profilirung des Gebäudes. Sie zeigt sich im Ganzen; in dem Vorsprunge des Stelobates; in dem Zurücktreten der Säulen und Mauern; in dem Vorsprunge des Daches über ihnen; dann in dem Vorsprunge des Sockels der Mauer oder des Säulenfußes, und wieder der Hauptheilung des Gebälkes; sie zeigt sich dann endlich in den einzelnen Flächen, in denen jene Haupttheile unter einander zurückweichen oder über einander vorragen.

29. Die Flächen sind theils geradlinigt: der Riem ein schmaler Streif und das Quadrat (abacus) oder der gleichseitige Ziegel (πλίνθος); oder gebogen, und zwar auswärts: der Rundstab, der Pfühl (thorus) ein Halbzirkel; der Wulst (ἐχῖνος) oder Hälfte des Echinos; sodann einwärts: die Einziehung (ἀπόφυσις) in einem Halbkreis und die Hohlkehle als die Hälfte der Einziehung; zwei in umgewandter Richtung mit einander verbundene Hohlkehlen bilden die Welle (κύμα, κυμάτιον). Sie ist steigend (θώριον κυμάτιον), wenn ihre Entfaltung nach oben über die Basis überhängt, und fallend (λέσβιον κυμάτιον), wenn ihr oberer Theil hinter die Basis zurückweicht.

30. Diese in das Feine gehende Gliederung muß überall eintreten, wo die hervorstehenden oder zurückweichenden Theile größerer Mannigfaltigkeit und Bedeutsamkeit bedürftig sind. Sie erscheint bei den Thoren, wie bei den Fenstern, bei dem Giebel, wie beim Friese, besonders aber ist sie der Basis der Säulen, den Kapitälen und dem von Säulen

getragenen Gebälke eigen, und in ihrer dem Geiste des Gebäudes entsprechenden Mannigfaltigkeit und Uebereinstimmung ist der feinere Rhythmus des Gebäudes gegeben. In der Ausdehnung dieser Glieder, in ihrer Mannigfaltigkeit, in den Biegungsformen ihrer krummen Linien wird der besondre Charakter der einzelnen Baustyle ausgedrückt. Alles, was als bestimmendes Glied des Gebäudes sich herausstellt, muß nach dem Grade seiner Bedeutung und Würde aus jener Beschaffenheit der einzelnen Theile geschöpft werden, sey es, daß es vorspringt oder hinter die andern zurückweicht. Gebäude von einfacher Anlage und Durchführung werden diese Gliederung ermäßigen und in weniger prägnanten Formen zeigen; dagegen die monumentalen stärker ausgeprägte Massen und in größerer Entwicklung, aber ein Jedes gemäß der in ihm waltenden Idea, sey es, daß das Große und Gewaltige, oder das Mildere und Gefälligere auch in weiterer Ausdehnung dargestellt werden soll.

31. Zu beiden Seiten des hier Geziemenden steht Dürftigkeit und Uebermaaß.

Dürftige Gliederung ist, wo bedeutende Theile, als: die Stocke, Thüren und Fenster, ganz ohne merkbare Vermittlung und Uebergänge, oder so schwach behandelt erscheinen, daß sie in den übrigen Flächen sich nicht als ein Besonderes herausstellen. Ein Gebäude dieser Art gleicht einem flachen Gesichte, dessen zum Herrschen bestimmte Theile kaum über die Grundfläche hervortreten.

Auf der andern Seite ist Uebermaaß der Gliederung und Ueberspannung des Rhythmus da, wo die Ausladungen der einzelnen Glieder zu stark, und diese überhaupt zu zahlreich und vorspringend erscheinen.

So wird man z. B. bei Façaden des neurömischen Kirchenstyles häufig eine große Menge von Pilastern, Bogen und Giebelfenstern; von vor- und zurückspringenden Theilen, darin aber ein Bestreben wahrnehmen, das Mannigfaltige noch mannigfaltiger und wirksamer zu machen. Hier ist Uebermaaß, wie dort Mangel, und das Schöne wird sich auch hier in der Linie des Rechten bewegen.

32. Im Allgemeinen wird Alles, was auf Gliederung der Architektur beruht, zwar den Hauptgesetzen nach auf festem mathematischem Maaße gegründet seyn und überall unter der Herrschaft des statischen Gesetzes stehen. Es gilt, die Sicherheit des über einander Ruhenden zu zeigen, zugleich aber das Ganze symmetrisch geordnet, und durch den Rhythmus zum geziemenden Mannigfaltigen vermittelt darzustellen; aber das auf einem jeden Punkte, wie im Ganzen Geziemende, die Linie, in der es sich bewegt, ruht mehr auf der innern Anschauung, auf dem Gefühle und der unmittelbaren Wahrnehmung des Künstlers, als auf mathematischer Berechnung.

So sind z. B. die gebogenen Linien, welche die Theile des Gebälkes in der dorischen Architektur verbinden, ganz anderer Art, als die der ionischen; hier in größerer Weichheit, dort in größerer Einfachheit und Würde, und dieses, nämlich Weichheit und Würde, in sich selbst tragend und darstellend.

Dasselbe Gefühl waltet durch die ganze Gliederung jener Gebäude durch, und gerade darin ist das Artistische, ist die wahre Kunst gegeben: durch Senkblei und Winkelmaaß allein ist noch kein Architekt zum Künstler geworden.

33. Der äußern Gliederung der Flächen soll die innere

Gliederung der Räume entsprechend seyn, die auch hier nach der Bestimmung des Gebäudes eine verschiedene, in jedem Falle aber so anzuordnen ist, daß das Hauptsächliche, durch das Gebäude vor Allem Bedingte sich als das Herrschende, wo möglich als die Mitte darstellt, welche die andern dienenden Theile zu beiden Seiten um sich verbreitet.

Die Hütte des Landmannes hat, wie wir bemerkten, in ihrer einfachsten, griechischen Form die drei Räume für den Aufenthalt der Familie mit dem Heerde; für das Zugvieh und für die Getreidevorräthe unter einer und derselben Bedachung. Die entwickelte Schwaige unserer Gebirge zeigt dieselben Verhältnisse, nur anders und freier und zweckmäßiger gestaltet. An eine Reihe kleiner Gemächer für Wohnung und für Schlafstellen der Familie knüpft sich die Hausflur mit dem Heerde, dieser zuweilen in der Mitte, woran die Stallung sich reiht. Diesem untern Stocke entspricht dann in ähnlicher Weise der obere, doch so, daß die Vorräthe aus dem Ertrage der Aerndten den hauptsächlichsten Raum einnehmen und über der Stallung zu liegen kommen.

34. Ist das Gebäude für bürgerliche Gewerbe, oder für die friedlichen Studien des Gelehrten; ist es in größerer Ausdehnung für Fabrikation bestimmt, so ist in jedem Falle das vorherrschende Bedürfniß vor Allem zu beachten; und der Raum, worin das Geschäft vollzogen wird, als der mittlere, als der, welcher die andern zu bestimmten Zwecken um sich ausbreitet, anzusehen und zu gliedern.

35. Bei den mehr in das Monumentale übergehenden Gebäuden tritt dieselbe Forderung, nur noch entschiedener, ein.

Der alte Tempel hatte seine gegebene innere Gliede-

rung, als Haupttheil die Cella für den Aufenthalt nicht der Gemeinde, sondern des Gottes; vor derselben die Vorhalle, nach ihr Räume für den Schatz oder für zeitweiligen Aufenthalt des Priesters.

In ähnlicher Weise war die Curia oder die Basilika für das Gericht gegliedert: der hintere Theil für die Geschäfte desselben, für die Richter, die Parteien, und darum erhöht; der vordere größere Theil für die dem Gericht als Zuhörer Anwohnenden; und diese Gliederung ging dann mit unwesentlichen Veränderungen in die christliche Kirche über, welche darum hinter dem Eingange und der Vorhalle das Schiff für die Aufnahme der Gemeinde, in höherem Baue den Raum für den Altar und die Verrichtungen der heiligen Gebräuche, nach Umständen zu beiden Seiten noch die Kapellen für die einzelnen Heiligen entwickelt.

In diesen Gebäuden ist Alles aus der Idee hervorgebildet, und nach ihr eingetheilt und verbunden.

36. Wenn das monumentale Gebäude sich in mehreren Stocken erhebt, wie das für den höhern öffentlichen Unterricht oder für die Wohnung fürstlicher Personen bestimmte: so wird ähnliche Gliederung geboten seyn, nur daß die Haupträume dann in den zweiten Stock hinaufrücken. Ein wohlgeordnetes Gebäude dieser Art wird durch die Vorhalle unmittelbar zur Hauptstiege: scala maëstro, und über diese zu den Räumen führen, in denen die Hauptsachen verrichtet werden, für welche das Gebäude bestimmt ist; bei der Universität z. B. in die Aula; bei der Bibliothek in die zur Benutzung bestimmten größern Säle, beim Palaste in den Empfangs- und Thronsaal.

Das andre Lokal wird nach Maaßgabe seiner Würde

und Bestimmung sich in verschiedenen Ausdehnungen und Entfernungen von diesem Mittelpunkte anreihen.

37. Auch die innere Gliederung wird darum von dem Prinzipe des Zweckmäßigen, des dadurch Bedingten und Nothwendigen beherrscht, und überall auf dem Gebiete der Architektur ist der durch den Zweck gebotene Organismus es allein, der das Gebäude zum Kunstwerk erhebt, und es neben die Organismen der Natur stellt, in denen auf gleiche Weise Alles aus der ihnen zu Grunde liegenden Idee entfaltet, und nach dem Zwecke, dem es dienen soll, ausgedehnt, entwickelt und gestaltet ist.

§. 36.

Ueber Gliederung und Rhythmus auf dem Gebiete der Skulptur.

1. Insofern die Skulptur darauf angewiesen ist, die Organismen der Natur im Großen, dann der vegetabilischen und der animalischen Körper, und unter den animalischen vor allen den menschlichen, so wie er von Flächen und Linien umgeben und geschlossen, in voller Ebenmäßigkeit (numerus, εὐρυθμία) erscheint, treu und in voller Wesenheit darzustellen, ist ihr dieser Organismus selbst in Bezug auf ihre Gliederung und ihren Rhythmus als Norm und Maaß gegeben, und liegt ihr ob, das jeder Gattung, jedem Geschlechte und den besondern Arten und Individuen des Geschlechtes in Bezug auf die Ausgestaltung alles Organischen Zukommende zu beachten, dieses selbst aber in Ruhe oder in Bewegung darzustellen.

2. In den Momenten der Ruhe wird das Symmetrische der organischen Gestaltung deutlicher und bestimmter hervortreten.

In den Momenten der Bewegung wird das Symmetrische aufgehoben, und in großer Mannigfaltigkeit das durch das dynamische Prinzip Bedingte entfaltet, doch so, daß der Organismus jeden Augenblick aus jeder Bewegung in das Symmetrische zurückstrebt.

3. Zu Grunde liegt ihren Bildungen, wie denen der Natur, das Skelett; und dieses ist zunächst in seiner großen Absichtlichkeit und artistischen Meisterschaft zu erkennen und zu würdigen. Wie in ihm die einzelnen Theile nach dem Maaße ihrer Bestimmung schlanker oder kürzer, gedrungener oder feiner sich entfalten und verbinden; die Füße und die Schenkel zum Tragen, die Hüftenknochen als Untersatz des Rumpfes, der über ihm sich erhebt; das Rückgrath als verbindender Theil der Hauptorgane des Rumpfes, der Rippen und des Ansatzes der Schultern, und sich fortsetzend als Wirbelsäule in dem Nacken beginnt und in der Hirnschaale sich ausbreitet, ist mit besonderer Sorgfalt zu beachten. Die Absichtlichkeit einer jeden dieser Bildungen, die Ausdehnung, die Biegung, die Form, die jeder Theil vermöge des ihm inwohnenden Zweckes annimmt, ist es, welche sich hier als einzelner Theil oder als einzelnes Glied des ganzen großen Organismus darstellt. Der Knochenbau ist zwar von Bändern und Muskeln umgeben, und diese von Adern durchwirkt, und von den fettichten Theilen, das Ganze aber von der Haut umhüllt; indeß wird darum unter dieser der innere Bau der Knochen und der Umwindungen von Bändern, Muskeln und Adern nicht verschwinden. Im Gegentheile zeigt die Haut

in den Wendungen und Biegungen ihrer Theile und in dem beweglichen Wechsel derselben die ganze innere Struktur des Körpers, wie sie durch den Knochenbau bedingt wird, und spiegelt die innere Bewegung auf das Treueste, wie auf das Bedeutendste in ihren Biegungen und Wellungen ab, so daß die Gestalt nach Geschlecht und Alter als stark, vollentwickelt oder zart und von noch schwebenden Formen in den unendlichen Uebergängen und Verschmelzungen der Biegungen sich leicht erkennen läßt.

4. Demnach ist deutlich, daß es bei der Bildung des hier gegebenen Rhythmus zuerst darauf ankömmt, wie jedes einzelne Glied als Theil der rhythmischen Reihe nach seiner Ausdehnung, Länge und Dicke, und es mit Rücksicht auf den Charakter der Gattung, der Art und des Individuums in voller Eigenthümlichkeit aufzufassen, indem dadurch erst der wahre Charakter des Organismus als eines gesetzmäßig vertheilten, oder der eigentliche Inhalt des Numerus der Gestalt gewonnen wird. Das Wort hängt offenbar mit νέμειν, vertheilen, zusammen, woher auch νόμος (äolisch νύμμος) und numerus kommen, so gut wie νομός, die Weide. Sind aber die Glieder in ihrer tiefen Eigenthümlichkeit erkannt, so wird es gelten, daß der Uebergang des Einen in das Andere ein harmonischer sey, und das Eine zu dem Anderen sich nicht als ein Abgebrochenes, Unvermitteltes darstelle, sondern, wie es in der Natur geschieht, Alles aus Einem Keime und Einer Entfaltung desselben hervorgegangen sey. Wie man in den einzelnen und nicht mehr trennbaren Theilen der Gliedmassen, z. B. in den Gelenken der Finger, der Zehen, das den einzelnen Tönen und Worten Entsprechende hat: so wird sich in ihrer Ver-

bindung zum einfach zusammengesetzten Gliede, z. B. des Fingers, der Zehe, oder im Antlitz: der Stirn, der Augenbrauen, der Augenhöhlen, das der einfachen Tongruppe oder dem Worte und ihrem Rhythmus Entsprechende darstellen, und die weitere Verbindung der einzelnen Glieder zum Fuße: des Fußes mit dem Bein, des Beines mit dem Schenkel, oder der Hand mit dem obern, dieses mit dem untern Arm, wird das Gegenbild der ausgedehnteren rhythmischen Reihen in Tonkunst und Rede geben, und in der gleichharmonischen Vereinigung von dieser zum vollen Organismus der Gestalt einen sichtbaren rhythmischen Gegensatz gegen den hörbaren sich herausstellen.

In der Art, wie bei dieser Bildung von dem Einzelnen bis zum Ganzen verfahren wird, zeigt sich die Gewandtheit und Meisterschaft des Künstlers auf diesem Punkte. Gehörig behandelt, wird der Rhythmus der Gestalt, eben so das Starke, Kräftige, wie das Anmuthige und Zarte; das der Natur des Männlichen wie des Weiblichen, des Kindes wie des Knaben und der Jungfrau; des Mannes und der Frau von gestandenem Alter Entsprechende klar und deutlich machen.

5. Geht man in die nähere Erwägung des Rhythmus der menschlichen Gestalt weiter ein, so ist die Länge derselben vom Fuß bis zum Scheitel gleich der Breite, die durch die Ausdehnung beider Arme gewonnen und von der Spitze des mittleren Fingers der einen Hand bis zur Spitze desselben Fingers der andern Hand gemessen wird. Wird als Maaß für die einzelnen Theile die Länge genommen, welche vom Ellbogen sich bis zur Spitze des mittleren Fingers erstreckt, oder die Elle, so ist dieses Maaß einmal in dem Fuße von der Ferse an bis zum Knie, dann in dem

Schenkel vom Knie bis zum Hüftknochen; dann einmal in dem Rumpfe, vom Hüftknochen bis an den Kehlkopf enthalten. Wird die Elle zu zwei Fuß gerechnet, so enthält der Körper das Maaß von 6 Fuß, zu dem der Kopf dann ebenfalls mit 1 Fuß hinzukommt.

Man pflegt auch den Kopf gleich dem Fuße zum Grundmaaße zu nehmen, ihm also eine dem Fuße gleiche Ausdehnung zu geben. In Folge davon wird die ganze Figur nach der Zahl der Köpfe oder Hauptlängen bestimmt.

Demnach tritt in Bezug auf die Haupttheile das Verhältniß 6 : 2 : 1 hervor. Die weitere Vertheilung der Ausdehnung geschieht nach Zollen und Linien, und in einem regelmäßig gegliederten Körper wird ein jedes Glied eine bestimmte Zahl dieser kleineren Maaße enthalten. In ihrer Vereinigung ist der Rhythmus der Gestalt.

6. Indeß ist damit nur das Durchschnittliche gegeben, und nach den verschiedenen Charakteren des Körpers weichen die Maaße nicht unbedeutend von einander ab. Bei stärkern und gedrungeneren Gestalten sind die Füße und Schenkel kürzer, als bei schlankern und leichter gehobenen. Die athletische Brust wird ebenso ausgedehnter seyn, als die eines Körpers, welcher in ruhiger Behaglichkeit sich entwickelt hat; und so werden Naturanlagen, Uebungen und Gewohnheiten eine große Mannigfaltigkeit der rhythmischen Gliederung hervorbringen, ohne daß darum die Grundmaaße wesentlich verrückt werden.

7. Dabei ist zugleich angedeutet, daß die von der Idee des Körpers bedingte rhythmische Eigenthümlichkeit sich bis in das Einzelne und Letzte hinein erstreckt, und in jedem Theile in Uebereinstimmung mit dem Ganzen sichtbar ist. Lavater

pflegte zu sagen: daß er im Stande sey, aus der Bildung des Ohres oder des Fingers auf die Bildung des ganzen Kopfes und der Hand, und aus diesen auf die Bildung des übrigen Körpers zu schließen. Es ist damit angedeutet, daß ein in sich übereinstimmendes rhythmisches Gesetz einen jeden Organismus durchwaltet, und ein Glied von einem Körper abgelöst darum nicht zu einem andern paßt, wenn er auch in den Hauptmassen mit jenem übereinstimmt.

Diese innere Harmonie des organischen Rhythmus ist von den alten Plastikern mit dem feinsten Sinne aufgefaßt und mit wunderbarer Kunst wiedergegeben worden. Alles steht in einem tiefen rhythmischen Zusammenhange; nicht so in vielen Werken selbst der besten Meister neuerer Zeit. Das Haupt des Adonis an der Statue von Thorwaldsen in unserer Glyptothek ist von großer Schönheit zugleich und von einer Anmuth, die dem Lieblinge der Aphrodite entspricht; das Uebrige aber, besonders Rumpf und Hüften, gehen auf sehr entschiedene Weise in das gymnastisch Ausgebildete und Starke über, welches einem andern Kreise von Gestalten angehört, und mit den feinen Formen des Hauptes nicht harmonirt.

8. Eben so ist ein innerer Zusammenhang der rhythmischen Gliederung und Entfaltung mit dem geistigen Vermögen leicht nachzuweisen.

In der Race des Negers ist selbst die Hüftenbildung weniger entwickelt und frei, als bei der kaukasischen Race; in Folge davon hängt der obere Körper über; es ist ihm schwer, sich gerad auf zu halten; besonders aber in der Bildung des Hauptes der einzelnen Racen sind die wesentlichsten Unterschiede. Die Völker, die auf der niedrigsten Stufe

der physischen und auch geistigen Entwicklung stehen, sind auch in ihrer Knochen- und Rippenbildung den höheren Thiergeschlechtern näher, namentlich den Affen, während die reicher begabten und edleren Stämme der Menschen das Haupt, vorzüglich die Hirnschaale, in immer reicherer und schönerer Wölbung entfalten, und die Bedeutsamkeit der Stirne, der Nasenwurzel, der Backenknochen in einer Weise ausdehnen, die den reichern und höhern Verrichtungen geistiger Thätigkeit entspricht, welche in ihnen sich entfalten und offenbaren soll: mens agitat molem, heißt es auch hier, wo der Organismus als Werk und Bild des Geistes muß erkannt werden.

9. Wir haben oben das doppelte, statische und dynamische Prinzip erwähnt, nach welchem der animalische Rhythmus sich gestaltet.

Das statische Prinzip ruht wesentlich auf dem Gesetze der Symmetrie: dem einen Gliede ist das andere gleichmäßig entgegengesetzt; so dem einen Fuße der andere, so die Hüften, die Schultern, die Arme, die Ohren, wie die Augen.

Diese Gliederung nach der Zweizahl wird deutlich durch eine Linie bezeichnet, welche sich von dem Scheitel über die Stirn herabzieht, manchmal so stark ausgesprochen, daß zu beiden Seiten von ihr die Haare sich scheiteln, sichtbar auch durch den Eindruck der Nasenwurzel, und in der Spaltung der Nasenspitze, wie der Oberlippe nnd des Kinnes; deutlich wieder hervortretend am Schlusse des Schlundes, und über die Brust nach dem Nabel hin sich erstreckend. Sie deutet auf den ursprünglichen Schwerpunkt der Gestalt, der bei gerader Stellung zwischen die Füße in die Mitte hineinfällt.

10. Neben diesem statischen Prinzipe des sich entsprechenden Zweigegliederten steht die Entfaltung, welche durch das dynamische Prinzip als Dreigliederung in einer Weise gegeben ist, daß das Erste sich als Träger oder Halt des Zweiten und Dritten, das Zweite als die Vermittlung des Ersten und Dritten, dieses als den Vollstrecker des in der Dreitheilung Bedungenen ankündigt; so der Fuß, die Hand; und wird die Gestalt von unten nach oben betrachtet, über dem Gestell und dem Rumpfe das Haupt.

Es ist nicht anders, wenn in diesen Theilen die Dreigliederung weiter verfolgt und bis auf das Letzte fortgesetzt wird.

11. Nach dem strengen statischen Prinzipe und der durch dasselbe gebotenen Symmetrie sind von der Kunst die menschlichen Gestalten nur da gebildet worden, wo sie in alter, fester Form gebannt und dem architektonischen Prinzipe des Gleichgewichts unterworfen waren, wie bei den Aegyptiern. Die Statue der ägyptischen Kunst, vorzüglich die sitzende, aber auch noch die stehende, ist rein statisch und symmetrisch, gerade aufsteigend mit enggeschlossenen Schenkeln und Armen ausgeführt; und selbst wenn die Bewegung gebildet wird, entfernt sich der Körper nur für das Nothwendigste von dieser durch das statische Prinzip bedingten Eigenthümlichkeit, Steifheit und Ruhe.

12. Die frei gewordene Kunst hat die Mannigfaltigkeit und Schönheit ihres Rhythmus auf diesem Gebiete dadurch zu gewinnen gesucht, daß sie aus dem Kreise des statisch Symmetrischen in den des dynamisch Bewegten überging.

Sie wird zwar die statisch-symmetrische Bildung des Körpers mit großer Strenge überall im Auge haben; denn wo sie aufgehoben wäre, würde das Zusammenhaltende, das

Verbindende, das die verschiedenen Bewegungen Vermittelnde verschwinden und der Körper zusammenbrechen. Aber dieses statische oder symmetrische Prinzip ist von ihr nur als Grundlage gebraucht, auf welcher sie die dynamische Mannigfaltigkeit ausführt, sey es, daß sie einen Moment der Ruhe oder der Bewegung darstellt.

Für die Statuen, welche in ruhiger Stellung aufrecht gebildet werden, soll Polykletus von Sizyon, der älteste dieses Namens, eingeführt haben, daß sie, wie Plinius sagt, „auf einem Fuße ständen" — „Proprium ejus est, ut uno crure insisterent signa excogitasse"; doch zeigten sie noch das Symmetrisch-Statische in vorherrschender Weise, wenigstens scheint das der Sinn der Worte zu seyn, welche Plinius aus Varro anführt: „quadrata tamen ea esse tradit Varro et paene ad unum exemplar" Plin. h. n. XXXIV. S. 19). Von den Werken des zweiten Polykletus des Archivers, welche Plinius mit denen jenes Altmeisters verwechselt, würde das ganz undenkbar seyn. Man sieht also: jener ältere Polykletus hob den Schwerpunkt auf, der in die Mitte zwischen beide Füße fällt, und rückte denselben näher an denjenigen Fuß, auf dem die Hauptlast des Körpers ruhte, so daß der andere in lockerer Stellung neben oder vor ihm sich fand. Durch diese Hinneigung des Körpers auf einen Fuß und die dadurch bedingte Aufhebung des statisch-symmetrischen Prinzipes entfaltet sich durch den Akt der dynamischen Bewegung die Gliederung des Körpers in einer großen Mannigfaltigkeit und in einer Weise, die dem Charakter des Stehenden entspricht, sey es, daß er in ruhiger Milde oder fester Würde sich darstellt, oder in nachläßsiger Stellung sich irgendwo stützt oder anlehnt.

13. Dieselbe Weise mannigfaltiger Entwicklung wird sich bei sitzenden, bei liegenden Statuen angewendet finden.

Auch die sitzenden sind bei den Aegyptiern in symmetrisch-statischer Einförmigkeit gebildet; bei den Griechen durch Aufhebung derselben zu dynamischer Mannigfaltigkeit entfaltet, und der Rhythmus ihrer Haltung, z. B. des ruhenden Merkurius in Neapel, des ruhig sinnenden Mars der Villa Ludovisi, oder der sitzenden Musen aus der Villa des Cassius, entfaltet sich in großer Mannigfaltigkeit und Schönheit. Das Symmetrisch-Statische ist darum nicht aufgehoben; es ist nur verrückt und tritt gegen das Dynamische nur zurück. Die untern Theile tragen fortdauernd die oberen, und eine Statue, bei welcher der Schwerpunkt außerhalb der tragenden oder stützenden Theile fallen würde, oder bei der dem Gefühl nicht deutlich wird, daß sie in sich selber ruht, wäre überhaupt verfehlt.

14. Wird durch das Werk ein Moment der Bewegung ausgedrückt, so ist das Statische noch in so fern gebildet, daß man sogleich fühlt, die Gestalt könne auch bei größter Bewegung in jedem Momente ihren Ruhepunkt wieder gewinnen. Sie schreitet, wie der Apollo von Belvedere; sie ist selbst im geschwungenen Laufe, wie die Diana von Versailles; aber man hat das Gefühl, daß sie in der Weise, wie sie vorwärts strebt, zum Ziele kommen, das ist, im nächsten Moment ihren Ruhepunkt gewinnen werde, der nur für den Augenblick des Vorschreitens aufgehoben war, und durch Niedersetzen des gehobenen Fußes bei Vollendung des Schrittes wieder gewonnen wird. Dieses System der Bewegung, des aufgehobenen und mit jedem Schritte vorwärts gerückten Schwerpunktes ist nur noch zusammengesetzter bei vierfüßigen

Thieren, wo immer die zwei über Kreuz sich entsprechenden Füße die Bewegung vollziehen, während die andern ruhend den Schwerpunkt zwischen sich halten. Anders aber ist es, wenn die Gestalt in schwunghafte Bewegung übergeht, z. B. des Pferdes im Galopp, die als eine zeitweilige Ablösung derselben von dem Schwerpunkte, als ein momentanes Fliegen zu betrachten ist; in der Art jedoch, daß auch hier das Gefühl besteht, die Gestalt werde, den Boden berührend, wieder in ihren Schwerpunkt zurückfallen.

15. Die Ruhe, wie die Bewegung, ist schon in den unsterblichen Meisterwerken der antiken Plastik in größter rhythmischer Mannigfaltigkeit ausgedrückt. Was aber hier mit Worten nur kurz angedeutet werden konnte, wird sich bei Vergleichung einer größern Reihe antiker Statuen, z. B. des Antinous vom Vatikane, des Splitterziehers, der ruhenden Ariadne, des entschlafenen Amor, und wieder der Statue des Agasias, die einen kämpfenden Helden vorstellt, und unter dem Namen des Borghesischen Fechters bekannt ist, leicht im Einzelnen und Nähern nachweisen lassen, so wie auch diese Statuen auf das Deutlichste zeigen, was selbst bei der stärksten Entfaltung und Bewegung, wie der des Borghesischen Fechters, sich innerhalb der Gränzen des Schönen hält; dadurch begründet sich die Harmonie der Bewegung; während man nur eine Reihe von sogenannten Aktzeichnungen unserer Kunstakademien vergleichen darf, um das, was in den hier gelieferten organischen menschlichen Gebilden, in ihrer rhythmischen Entfaltung übertrieben, verrenkt und in anderer Weise unschön erscheint, leicht wahrzunehmen.

16. Die alte Kunst bezog auch auf diesem Gebiete der rhythmischen Bewegung Alles auf die Idea des Werkes,

welches in Stellung und Wendung Nichts enthalten sollte, was der Wahrheit und dem Charakter, und bei Werken höherer Ordnung dem sittlichen Gefühle, dem Gefühle für das Geziemende, oder der heroischen und göttlichen Natur in seiner Erscheinung entgegen war, ihre Würde, die auch im Kampfe zu bewahrende Ruhe ihres Gemüthes verletzend oder aufgebend erschien.

So viel von der rhythmischen Behandlung einzelner Gestalten.

17. Werden zwei zu einer Gruppe vereinigt, so dient jede als Glied eines höhern Rhythmus, und beide müssen sich, wenn auch innerlich verschieden, doch im Wesentlichen symmetrisch entsprechen, wie z. B. die Gruppe des sogenannten Kastor und Pollux, die Gruppe von Amor und Psyche zeigt.

Werden drei Gestalten verbunden, so ist auch ihr Rhythmus ein dreigegliederter, wie in der Gruppe der drei Charitinnen; und die Mitte wird sich als das Herrschende, die andern Theile Verbindende und Stützende darstellen. Man begehrt aber, daß dergleichen Gruppen nach dem Prinzipe der Pyramide oder des Dreieckes mit spitzen, nach oben gewendeten Winkeln angeordnet werden. Sind die Gestalten verschiedener Größe, so bietet sich die Anordnung von selbst, indem die größere zum Mittelpunkte der übrigen genommen wird. Die Gruppe des Laokoon liefert dafür das deutlichste Beispiel, und in ihr ist das Dynamische der mannigfaltigsten Bewegung mit dem Symmetrischen, das sich zu beiden Seiten der Hauptfigur in entsprechenden Gestalten aufs Beste vermittelt. Bei Gestalten von nicht merkbarer Verschiedenheit der Größe ist diese Gruppirung dadurch zu gewinnen, daß

die mittlere höher gestellt oder gesetzt, oder daß die zur Seite in gebogener Stellung oder sitzend gebildet werden.

18. Dasselbe Gesetz gilt, wo mehr als drei Figuren, wie bei den Giebelgruppen, in Verbindung gesetzt werden. Die Mitte wird durch eine das Ganze beherrschende Figur zu bilden seyn, um welche dann die andern in symmetrischer Folge zu beiden Seiten sich ausbreiten.

In der westlichen Statuengruppe aus Aegina bildet Pallas Athene in aufrechter und fester Stellung einen ruhigen Mittelpunkt, und zu beiden Seiten sind die Gestalten der aufrecht stehenden Kämpfer, der aufs Knie gesunkenen oder hingestreckten Gestalten nicht nur symmetrisch neben einander gestellt, sondern entsprechen auch denen auf der entgegengesetzten Seite, und stellen in ihrer Vereinigung eine vollkommene Harmonie der rhythmisch gegliederten und verbundenen Körper dar.

In ähnlicher und noch mehr großartiger und mannigfaltiger Weise sind die zur Gruppe der Niobe gehörigen Gestalten geordnet, mit der erhabenen Figur der Mutter in der Mitte, die die kleinste ihrer Töchter, welche sich nach ihrem Schooße flüchtet, durch ihren sich überbiegenden Leib und durch das gegen die Schulter aufgezogene Gewand zu schützen sucht, während ihr zurückgewendetes Haupt flehend nach der Seite gerichtet scheint, woher die Gefahr droht. Hier ist zu gleicher Zeit die größte Meisterschaft bei der erhabenen, reich entfalteten und bewegten Entwicklung des ogranischen Rhythmus gegeben, und die Figuren zu beiden Seiten sind theils einzeln gehalten, theils zu Gruppen verbunden, welche sich wieder symmetrisch entsprechen. Doch ist es nöthig, von

dieser Gruppe auszuscheiden, was bei ihrer Auffindung Fremdes in sie hinein gebracht worden ist.

19. Das Basrelief folgt bei der Anordnung seiner Theile denselben Gesetzen, insofern eine oder zwei oder drei Gestalten in ihm gebildet werden. Auch reichere Gruppen können nach dem eben erörterten Prinzipe mit hervorragender Mitte geordnet werden.

20. Anders aber verhält es sich bei episch und dramatisch geordneten Szenen. Bei ihnen entfaltet sich der Zug in längerer und mannigfaltigerer Ausdehnung seiner Theile, welche in sich selbst die Gestalten bei allem Wechsel in möglichst symmetrischer Folge haben, und sich zu der größeren Reihe als Glieder eines umfassenden Ganzen verbinden. In dem dramatischen Relief, wo jede Gruppe als etwas Selbstständiges für sich und nach der Idee ihres Inhaltes gegliedert ist, dient sie zugleich als Glied eines größeren, die ganze Handlung umfassenden Organismus der Gestalten.

21. Da die Skulptur auf unmittelbare Anschauung und auf die Wirklichkeit der Körper, nicht auf ihre scheinbare Gestaltung angewiesen ist, so ist ihr eigen, ihre Bildungen auf Einer Linie neben einander zu zeigen. Das Nähere und Fernere auszudrücken, und damit die Kunst der Perspektive und der Verkürzung liegt ihr fern; sobald sie die Gränze überschreitet, die ihr durch ihre Aufgabe gezogen ist, wie es der Skulptur der florentinischen Schule, besonders seit Orgagna und Lorenzo Ghiberti und ihren Nachahmern durch das Bestreben gegangen ist, das Relief gleich der Landschaft perspektivisch mit vielen Planen hinter einander zu behandeln.

§. 37.

Gliederung und Rhythmus in der Malerei.

1. Die Malerei ist bei Rhythmus und Gliederung ihrer Werke, insofern sie Landschaftmalerei ist, oder Landschaften in ihren Kompositionen zu Hülfe nimmt, an den großen Rhythmus der Natur gebunden, und hat den Himmel mit den Wolken, die Erde mit ihren Flächen, Höhen und Gebirgen, die Bäume in ihren verschiedenen Gruppen und die andern Gewächse in ihrer Mannigfaltigkeit der Höhe, der Ausdehnung und der Verbindung zu zeigen, die in der Natur eben das Gefühl des Harmonischen, welches aus der Zusammenstimmung von einander verschiedener Theile entsteht, hervorbringt, und durch die Landschaften walten läßt.

Wo demnach zu große Massen, sey es der Wolken, oder der Gebirge, oder der Baumgruppen ungegliedert erscheinen, oder nur schwache Unterschiede zeigen, und gleichsam über das Gemälde hereindrängen, ist Mangel an rhythmischer Mannigfaltigkeit und Gliederung, und eben so, wo Alles in fast gleichmäßigen, flachen Linien sich entfaltet; zugleich ist Schwäche der Hauptgliederung, wenn bedeutende Theile, z. B. der Mitte gegen die sie umgebenden zu wenig ausgedehnt, hervorgehoben, und diese darum von ihnen gedrückt werden.

2. Wie aber in der einem Jeden geziemenden Ausdehnung, so wird in der Zusammenordnung des Einzelnen zu größeren Reihen oder Flächen, und in der Verbindung dieser, als der größten Glieder, zu einem Ganzen das Harmonische sich da zeigen, wo der Künstler gewußt hat, in dem Ganzen nicht nur die Mannigfaltigkeit, sondern in dem Man-

nigfaltigen auch die Uebereinstimmung klar und deutlich vorzulegen, ohne Schroffheit in den Uebergängen und überall das einander Zusagende und Bedingende vereinigend und zum Ganzen vermittelnd.

3. Bei Darstellung des animalischen Rhythmus ist die Malerei gleich der Skulptur an die volle Gestalt, die Ausdehnung, Verschiedenheit und Bildung ihrer Theile gewiesen, und sie hat darum ein jedes Geschöpf in derselben Weise, wie jene, nach seinem Charakter, und jeder Theil desselben nach der ihm inwohnenden Bestimmung und Natur, aufzufassen, und Alles in seiner Uebereinstimmung zu bilden.

4. Es verhält sich ebenso mit der Behandlung des symmetrisch-statischen und des dynamischen Prinzipes der Gestalten. Die Symmetrie in ihrer vollkommnen Gleichmäßigkeit darzustellen, ist ihr ebenso wenig geboten, wie der Skulptur; sondern die Gestalt aus der symmetrischen Haltung in ihre dynamische Bewegung hinein entfaltet und in mannigfachem Wechsel zu zeigen, ohne daß darum das Gefühl ihrer symmetrischen Gliederung aufgehoben wird. Es ist durch die einzelnen Stellungen und Wendungen nur anders bedingt, ohne je zu verschwinden.

5. Wie die einzelnen Figuren, die stehenden, sitzenden und liegenden, so werden die zusammengeordneten, seyen es zwei, oder drei, oder mehrere, nach Gesetzen gebildet, die mit den bei der Skulptur angegebenen übereinstimmen; und eben so ist das pyramidalische Gesetz der Zusammenordnung bei in sich abgeschlossenen Kompositionen, wie das der successiven Entwicklung bei Zügen gegeben und durch große Künstler mit Sorgfalt angewendet. So zeigt sich in dem vortrefflichen Werke von Rafael, welches aus Düsseldorf in unsre Samm-

lung übergegangen ist, die pyramidale Form der Komposition auf das Vortrefflichste dargestellt; indem die am Boden knienden Gestalten der Madonna und der heiligen Elisabeth, wie der beiden Kinder vor ihnen, von der dahinter stehenden und aufrechten Gestalt des heiligen Joseph überragt werden.

6. Die rhythmische Gliederung größerer Werke der Malerei ist um so reicher und mannigfaltiger, als bei der Skulptur, je umfassender und reichhaltiger an Figuren sie sich entfalten kann; und schon die alte Malerkunst hat Werke geliefert, in welchen außer der Dreieinigkeit die himmlischen Heerschaaren, die Patriarchen und Propheten, die Evangelisten und Apostel und die Heiligen beisammen sind; alle nach dem Prinzip der symmetrisch-dynamischen Zusammenordnung und Unterordnung rhythmisch wohl gegliedert und zu einem Ganzen verbunden.

Was in ihnen als symmetrisch steif und einförmig noch erscheint, verschwindet in den freier gehaltenen und auch rhythmisch bewundrungswürdigen Kompositionen der großen Meister, besonders in den Werken von Michel Angelo und Rafael, neben denen die einfachere Zusammenordnung der Apostel um den Heiland in dem berühmten Abendmahle von Leonardo da Vinci als ein Beispiel der durch den Gegenstand gebotenen schlichteren Gliederung größerer Gruppen der Malerei erwähnt werden kann.

7. Indeß hat die Malerei nicht, wie die Skulptur, die Gestalten nach ihrer Wahrheit, sondern nach ihrer Erscheinung zu behandeln, und ist in Folge davon an Verkürzung und Perspektive gebunden.

Ihr Rhythmus wird durch Anwendung der einen oder der andern ein mehr vermittelter, und empfängt dadurch eine

Reichhaltigkeit, die über Alles, was die Skulptur bietet, weit hinausreicht.

8. Die Verkürzung in der Malerei, welche das Hervortreten oder Zurückweichen der Glieder durch scheinbare Zusammenziehung der vollen Ausdehnung derselben für das Auge wahr und täuschend zu bilden weiß, ist bei der sich entwickelnden Malerei sehr bald beachtet und vorzüglich in den Werken von Michel Angelo, vor Allem in der Capella Sistina, in den Gestalten der Propheten und Evangelisten mit bewundrungswürdiger Kunst durchgeführt worden. Er hat die verwickeltsten und schwierigsten Stellungen der sitzenden und zusammengedrängten großartigen Gestalten mit einer merkbaren Absichtlichkeit gesucht, um die Schwierigkeiten durch die Kunst, mit der er die Verkürzung behandelte, recht auffallend zu besiegen, und dadurch die Ueberlegenheit seiner Meisterschaft zu zeigen, ohne dabei in irgend einer der Hauptgestalten in das Uebertriebene zu verfallen, oder dem Eindrucke des Großen und Gewaltigen Abbruch zu thun.

9. Auch die Perspektive, von der alten Malerei nur wenig und später nur zum Theile in den Wandmalereien angewendet, ist von den Neuern schon früh mit Sorgfalt behandelt worden; vorzüglich wurde sie in der Schule von Van Eyk ausgebildet, aus welcher Werke stammen, wie der heilige Christoph, angeblich von Hameling, die eine schon bedeutende Tiefe der Landschaft und perspektivische Ferne zeigen.

10. Bei den Architekturgemälden ist das Gesetz der Perspektive in der strengsten Entfaltung; es gehört eben so zu den Vorzügen jedes andern, besonders des die Landschaft darstellenden Gemäldes, daß die hintern Gründe sich in ge-

höriger Weise zurückziehen, und die Fernsicht in einer Art ausdehnen, wie sie von der Natur des Gegenstandes geboten wird. Es gibt Gemälde von Claude Lorrain mit auf- oder untergehender Sonne, wo das Gestirn in der That am fernen Horizont sich zu erheben oder unterzugehen und zwischen dem Beschauer und ihm eine weit ausgedehnte Fläche zu seyn scheint.

§. 38.

Vom Ausdruck und Styl im Allgemeinen.

1. Außerdem, daß die Werke der Natur, und ihnen entsprechend die Werke der Kunst die Einheit in dem Mannigfaltigen zeigen und eine Gliederung offenbaren müssen, die einem jeden Theile die ihm gebührende Ausdehnung und Bedeutsamkeit, dem Ganzen aber harmonische Verbindung und innern Zusammenhang gewährt, ist noch ein Drittes nöthig, wodurch, entsprechend den Werken der Natur, das Werk des Künstlers zu einem Kunstwerke erhoben wird. Wir haben oben nachgewiesen, daß alle Werke der Natur von einem bestimmten Leben durchdrungen sind, daß die Natur in allen ihren Theilen eine lebendige ist, und daß dieses Leben eben so in allen wahren und frischen Erzeugnissen des menschlichen Geistes sich offenbare. Gefühle, wie Erwägungen und Gedanken sind nichts Anderes, als Aeußerungen dieses freigewordenen Lebens, während die organischen und unorganischen Erscheinungen der Natur Aeußerungen desselben Lebens, aber des gebundenen sind.

2. Wo demnach ein Werk sich als ein wahres Gegenbild der Natur oder des Geistes darstellen soll, muß es mit

dem ihm gebührenden Leben erfüllt seyn, und dieses offenbaren. Ohne die Offenbarung und den Hauch desselben ist es vielleicht ein künstliches Werk, wenn es allen bisher entwickelten Forderungen entspricht, aber noch kein Kunstwerk; es ist nicht ein Gegenbild der lebendigen Natur, und wenn es Menschen darstellt, des lebendigen Antlitzes; es ist dem Meister dann nicht gelungen, was Virgilius von ihm begehrt:

. . . . vivos de marmore vultus
Ducere . . . . . .

3. Die Art und Weise, in welcher das Leben in einem Werke sich offenbart; die Stärke, die Innigkeit, das Tiefsinnige, das Milde, das Gewaltige, das Sanfte ist der Ausdruck desselben, und die besondere Form, welche dieser Ausdruck annimmt, ist der Styl des Werkes. Styl und Ausdruck bedingen sich darum gegenseitig; sie sind dieselbe Sache, nur in verschiedener Weise betrachtet.

4. Man kann ohne Weiteres behaupten, daß im Style, insofern er die besondere Eigenthümlichkeit des jedem Werke nöthigen Ausdruckes und des in ihm waltenden Lebens ist, das Hauptsächliche und das Wesentliche desselben sey, und was der französische Gelehrte vom Schriftlichen gesagt hat: „le style c'est l'homme", das läßt sich mit noch größerer Entschiedenheit von dem Style auf dem Gebiete der Kunst sagen: er ist die Kunst in ihrem eigentlichsten und innersten Wesen, und was außer ihm da ist, eben nur Art, Mittel und Weg seiner Offenbarung.

5. Der Styl in der Kunst ist darum verschieden nach den Völkern und nach einzelnen Zeitläufen der Völker, nach Schulen und einzelnen Meistern der Schulen; ja derselbe

Meister kann in seiner Entwicklung mehrere Arten des Styles entfalten. So hat unter den Musikern Gluck in seinen frühern Werken sich mehr der italienischen Tonmalerei hingegeben, während in den spätern Werken er die dramatische Tonkunst als die Darstellerin der Leidenschaften und Erwägungen zu Ehren gebracht, einen neuen Styl in ihr gegründet hat. So wird man in den Werken von Schiller leicht einen verschiedenen Styl, einen gewaltigen und seiner selbst noch weniger mächtigen in den früheren, und einen durch höhere Kunstbildung gereinigten und ermäßigten in den spätern finden, der mit Don Karlos beginnt. In den Werken von Rafael läßt sich sogar ein dreifacher Styl unterscheiden: der ältere, welcher in seinen Jugendwerken sich zeigt, die noch von dem Geiste seines Lehrers, des Pietro Perugino, durchdrungen sind; — der mittlere oder florentinische, der während seines wiederholten Aufenthaltes in Florenz sich durch die freiere Weise der großen Florentiner Maler, unter besonderer Einwirkung von Leonardo da Vinci und Fra Bartolomeo, zu größerer Energie und Bewegung entfaltete, ohne darum die ursprüngliche Feinheit und Grazie des edlen Meisters zu verlieren; — und der römische Styl, der von ihm nach tieferem Eindringen in die Antike und unter dem gewaltigen Einflusse der Werke Michel Angelo's entwickelt und in seinen spätern Leistungen als großartiger in der Erfindung, gewaltiger in der Ausführung gezeigt wurde.

6. Indeß, ungeachtet dieser Verschiedenheit, geht doch etwas Gemeinsames, ein gemeinsames Leben durch die Kunstwerke der einzelnen Völker; die ägyptischen Werke, z. B. der Architektur, der Skulptur, der Malerei, so mannigfaltig auch ihre Verschiedenheiten, sind doch wie von einem Geiste durch-

drungen; dasselbe gilt von den Werken der griechischen Kunst, der Poesie wie der Architektur, Skulptur und Malerei; und alle Verschiedenheit der Zeit und der Schule reicht nicht hin, jenes innere Gemeinsame aufzuheben, das sich als besonders ausgebildetes Gefühl für Anmuth, als Erhebung des Gemüthes zum Idealen ebenso, wie als Sinn für inniges und frisches Leben der Natur und des Geistes offenbart.

Dasselbe gilt von der Kunst der übrigen Völker, die etwas Selbstständiges und Bedeutsames auf diesem Gebiete aus sich erzeugt haben; es ist eben der selbstständige, eigenthümliche Geist eines jeden, der in seinen Schöpfungen sich offenbart, und der in den Werken der einzelnen Zeiten, Schulen und Meister sich wie derselbe Lichtstrahl in verschiedenen Farben bricht. Ist die Kunst die Offenbarung des innern Lebens eines Volkes, so wird sie gleich demselben nicht ihr Wesen, sondern nur die äußere Gestalt wechseln, diese in geistigeren Zeiten edler und reicher ausbilden.

7. Darum folgt auch die Kunst dem ganzen geistigen Leben und der Entwicklung eines Volkes; sie ist bedingt wie von seiner innern Natur, Frische und Regsamkeit, so und vor Allem durch seinen Kultus, in dem sein höheres Leben sich vorzüglich offenbaret; durch die Formen, die es dem Staate, den socialen Verhältnissen gibt; durch die Entfaltung der innern Fähigkeit des Geistes; durch den wachsenden Reichthum an Einsicht und Kenntnissen; durch die dadurch bedingte größere Energie des Geistes und durch die Gunst der Verhältnisse, unter denen das Oeffentliche steht und sich entwickelt.

Wie sie aber mit dem Volke gedeiht, erstarkt und sich

schön und bedeutsam gestaltet, so wird sie auch mit ihm sich schwächen, bedeutungslos werden und verfallen. Ihr Reichthum, ihre Fülle, ihre edlere Gestaltung ist der Reichthum, die Fülle und die edle Gestaltung der Geschlechter, aus denen sie hervortritt und deren inneres Wesen sie abspiegelt. Scheint unter einem Volke die Blüthe der Kunst die Blüthe des öffentlichen Geistes zu überdauern, wie in Griechenland, so ist dieses nur scheinbar. Denn der Geist, der das öffentliche Leben gestaltet, hat sich dann aus den Massen in die Individuen zurückgezogen, wirkt in ihnen mit Lebenskräftigkeit, und auch in den Weisen des im Ganzen herabgekommenen Volkes bleiben noch die Spuren und Wurzeln seiner frühern Herrlichkeit.

8. Ob nun wohl dadurch eine große Verschiedenheit der Entwicklungen der Formen und Arten des Styles der Kunst, eine sehr reiche Geschichte derselben bedingt ist, so lassen sich doch gewisse Arten des Styles als überall durchgehend unterscheiden, die man als den hieratischen, als den freien oder klassischen und als den entarteten oder manierirten bezeichnen kann; so daß ein Volk in dem hieratischen beharren kann, und auch in den schöneren Bildungen nie ganz aus ihm heraustritt, wie das ägyptische; oder daß es aus demselben, jedoch ohne sein inneres Wesen zu verläugnen, wie das griechische, in den freien oder klassischen Styl übergeht. Je nachdem seine Befähigung stark, seine Einsicht klar und sein Geschick günstig ist, wird es eine längere oder kürzere Reihe von Menschengeschlechtern auf der Höhe desselben sich behaupten, bis es die Reinheit der freien Formen verläßt, und in mannigfacher Entartung, besonders Uebertreibung und Ueberspannung, seinen Untergang vorbe-

reitet, welcher endlich bei Verdunklung oder Auflösung früherer Anschauungsweisen eintritt.

9. Diese drei Style werden sich, der hieratische als ein Festhalten eingesetzter Formen; der freie als ein Festhalten der durch höhere Einsicht gewonnenen Gestalt des Schönen, und der manierirte als ein Bestreben, durch Uebertreibung zu gefallen, leicht unterscheiden.

Ihnen zu beiden Seiten stehen zu Anfang die Zeit unvollkommner und noch roher Versuche auf dem Gebiete der Kunst, und am Ende die zur Barbarei zurückdrängende Auflösung ihrer Leistungen. Doch werden die rohen Anfänge sich leicht durch eine bestimmte, innere Energie und durch einen Instinkt des Schönen von den Werken der barbarisch gewordenen Kunst unterscheiden, in denen Verdunklung des Begriffes, Armuth des Geistes und dadurch bedingtes Unvermögen leicht zu erkennen ist.

10. Endlich werden diese Stylarten durch Uebergänge getrennt und verbunden. Diese sind die Stufen der sich entwickelnden oder der entartenden Kunst, von denen jene den alten Typus noch theilweise beibehalten, während das Neuere einzelne Theile des Werkes schon durchdringt, wie es in den Bildsäulen aus Aegina geschieht, diese aber die Uebertreibung in einzelnen Zügen einleitet, deren Einfluß noch nicht in das Innere des Werkes gedrungen ist.

§. 39.

Von dem hieratischen Style.

1. Die Anfänge der Kunst zeigen bei allen Völkern, unter denen sie sich selbstständig entwickelt hat, überall Un-

förmliches, in Auffassung, Darstellung und Ausdruck Ungenügendes; es sind die ersten schwachen Versuche eines Bestrebens, das, was den Menschen äußerlich umgibt oder innerlich anregt, in einer durch seine Lage gebotenen, unvollkommenen, rohen und schlichten Weise auszudrücken, sey es, daß er sich der Töne, des Wortes oder anderen Materials bedient. Doch wird man auch in diesen Anfängen gemeiniglich schon den Keim einer weiteren Entfaltung wahrnehmen; das innere Wesen des Volkes zeigt sich in seinen ersten Erscheinungen schon in jenen gebundenen Bestrebungen, und die rohesten Werke haben zum Theile schon Andeutungen des künftigen vollkommnen Gepräges. Die roheste Gestalt eines griechischen Vasenbildes oder Marmorreliefs trägt die Möglichkeit einer edleren Entfaltung in sich, während die barbarischen Gesichter der italienischen Völker in Thon und Metall mit dem unlösbaren Siegel der Beschränktheit und des geistigen Unvermögens gezeichnet sind.

2. So wie jener edlere Keim bei Erweiterung der technischen Mittel und der Uebung sich entfaltet, zeigen sich in den wenn auch noch gebundenen Formen alle Eigenschaften der künftigen vollendeten Kunst vorbedeutet; daneben aber tritt auch ein Beharren in den einmal angenommenen Formen hervor, das sich nur aus der Festigkeit, mit welcher die Urvölker an ihren Erwerbnissen halten und aus der Verflechtung der Kunst mit der Unwandelbarkeit des Kultus erklären läßt, wie es später geschehen soll. Auf dieser Stufe der schon bedeutsamen, aber zurückgehaltenen (retardirten) Kunstformen bildet sich ein festerer Styl, den man den symbolisch-hieratischen, auch wohl mystischen zu nennen berechtigt ist. Seine Entwicklung fällt in die Zeit, wo der

Geist der Völker sich der Welt außer ihm und seiner selbst, so wie seines Verhältnisses zu ihr bewußt zu werden anfängt. Sofort offenbart sich auch in den Werken der Kunst das Bestreben, das, was an höherer Einsicht und an gesteigertem Vermögen ihm zu Theil wird, in den Erzeugnissen seines Geistes auszudrücken. Sie werden sich sofort edler und reicher gestalten, als es früher geschehen konnte.

4. Das Gefühl ist dabei noch energisch, stark und frisch; der schaffende Künstler wird von seinen Vorstellungen, insofern sie auf Götter, ihre Macht, ihre Wirkungen und seine Obliegenheit gegen dieselben sich erstrecken, nicht nur ergriffen, sondern auch von ihnen beherrscht und gleichsam besessen, und in diesem Besessenseyn, in der unwiderstehlichen Gewalt, mit der es ihn treibt, und in dem dadurch bedingten regen und energischen Bestreben, das, was er darstellt, den Göttern, ihrer Natur und Weise entsprechend zu bilden, ist der tiefste und letzte Grund des höheren und reicheren Gedeihens der Kunst gegeben; ohne dieses gewaltige Motiv würde sie über die ersten Anfänge zum Großen und Erhabenen entweder nie, oder nur in unvollkommener Weise gelangen.

5. Dabei ist der Begriff, der Gedanke durch das Gefühl noch nicht hervorgedrungen; er beherrscht es noch nicht, sondern wird von ihm beherrscht. Für den Menschen auf jener Stufe ist Alles, was ihn umgibt, insofern es im Wechsel begriffen ist, von einer Kraft getrieben, der er freie Thätigkeit und Persönlichkeit beilegt. Es ist nicht anders mit dem, was ihn im Innern treibt und bewegt: es ist ihm die Thätigkeit einer von ihm unabhängigen, höheren und göttlichen Gewalt, die ihn durchdringt, erregt und bestimmt.

Es ist darum nichts Zufälliges, Gemachtes, Nichts, über welches man zu gewissen Zwecken übereingekommen wäre, oder Konventionelles. Es ist die Thätigkeit des erwachenden Geistes, der sich selbst in innerem Zusammenhange mit den waltenden und gestaltenden Kräften fühlt, diese als die seinem Daseyn vorausgehende und es bedingende Macht, als ein Dämonisches empfindet, und die Vorstellungen von ihm dadurch zu bewältigen sucht, daß er jenem geheimnißvollen Wesen eine seiner eigenen Befähigung entsprechende, nur stärkere und dauerndere Eigenthümlichkeit und am Ende Persönlichkeit beilegt, welche sich ihm hinter der Erscheinung der Natur verbirgt, und durch sie zugleich offenbart, deren Wirkungen er in jedem Pulsschlage des Lebens zu fühlen, in jedem Aufblühen der ihm inwohnenden Kraft und in jedem Sturme seiner Leidenschaft wahrzunehmen glaubt.

Es ist sofort nothwendig, daß, gegenüber dem Walten dieser Potenzen und Dämonen außer und in ihr, er sich in tiefer Abhängigkeit und Hülfsbedürftigkeit, zugleich aber sein Daseyn als ein vergängliches empfindet, während das ihrige in der ewigen Ordnung der Natur gegründet und unerschütterlich erscheint.

6. Diese Vorstellungsweise, die erste Offenbarung des zum Bewußtseyn über sich und die Natur strebenden Geistes, die älteste Religion und Philosophie zugleich, hat sich auch in den Zeiten eines freier werdenden Denkens als die Grundlage und Wurzel religiöser und philosophischer Anschauung gewährt, nur daß sie dann klarer und durch bestimmte Umrisse des Begriffes erkennbar sich darstellt. Sie ist noch in den Worten Pindars ausgesprochen (Nem. 6 zu Anfang):

„Es ist Ein Stamm der Götter und Menschen; beid' athmen wir
Einer Mutter entsproßt; jedoch trennt uns ganz geschied'ne Macht;
Und so ist dieses das Richtige; doch dauern im ehernen Himmel zumal
Die beständigen Wohnungen; aber wir vergleichen durch die Macht
Des Gemüthes und die Gestalt uns dem Gott,
Wenn es dem Menschen verhüllt auch bleibt, wo am Tage das Geschick, wo
Ihn es in der Nacht
Führet zu dem Ziel' und zu welchem seine Bahn."

7. Auf dieser ersten Entwicklungsstufe des sich selbst anheimgegebenen menschlichen Geschlechtes werden Himmel und Erde zu den ersten Göttern, und seine Gefühle und Gedanken sind so gut das Werk dieser Potenzen, wie die Erscheinungen und der Wechsel der Natur.

Diese Potenzen vervielfältigen sich, je weiter er in den Unterschied der Erscheinungen um ihn und in sich eindringt. Die elementaren Götter treten ein, nicht als Abstraktionen, sondern für das Bewußtseyn als reale und selbstständige Potenzen der Natur, und bilden die breite Grundlage aller alten Göttersysteme. Sie stehen noch fest in den Veda's; sie bleiben die Götter der alten Perser, wie Herodot (I. 131) behauptet, nachdem die einer höheren Bildungsstufe zuständige Lehre des zoroastrischen Dualismus eingedrungen war, und scheinen auch bei den Griechen noch durch, wie in jener Stelle des Prometheus, wo der von den Kroniden an den Felsen geschlagene Titane jene Urmächte zu Zeugen des Unrechtes anruft, das er leidet (Prometheus 58 ff.):

„O heil'ger Aether, und du schnellbeschwingte Luft,
Und der Ströme Quellen, der Meeresbrandung
Zahllose Wogen, Erd', o Allernährerin!
Und dich, der Sonn' allsehend Auge, ruf' ich an" 2c.

Eben so hat Cäsar (de bell. Gall. VI. 21) von den Germanen die Meldung bewahrt, daß sie nur diejenigen als

Götter ehrten, welche sie sahen, und durch deren Hülfe und Macht sie gefördert wurden.

Dabei werden die Elemente zu Persönlichkeiten, und diese durch die materiellen Gestaltungen vertreten, in welchen ihre Kraft sich offenbart, wie die Sonne, der Mond und dergleichen.

8. Tritt nun die Nothwendigkeit ein, die Substanz und das Wesen dieser Götter oder der eignen Gefühle, Erwägungen und Gedanken des von ihnen durchdrungenen Menschen in Begriffe zu fassen, und diese durch bestimmte Worte auszudrücken, so ist offenbar, daß jedes Wort sich als ein Bild (εἰκών, imago) des Inhaltes des Begriffes darstellt, und dieser an dem Bilde, als an seinem Kennzeichen erkannt wird (συμβάλλεται — σύμβολον). Das Wort ist also das allgemeinste wie das nothwendigste Symbol des Begriffes und der Vorstellung. Da aber die Zahl der Worte eine beschränkte ist, um so beschränkter, je unentwickelter das Vermögen, die Zahl der gegenständlichen Empfindungen und Begriffe eine unendliche, so meldet sich schon früh mit ent- entschiedener Macht das Bedürfniß, zwischen dem Bekannten und Bezeichneten und der nach Bezeichnung ringenden Anschauung Analogien zu entdecken, und diesen das noch Unbezeichnete zu unterwerfen. Der Mond schwimmt dann im Aether, er sitzt auf den Bergen; die Sonne schwingt sich oder erhebt sich auf einem Wagen an dem Himmel, die Sterne wandern; und weht der Hauch durch die Waldung, so pflegen die Blätter oder Gesträuche Zwiegespräche mit einander. Es ist auch hier nicht leeres Bild, sondern es ist Uebertragung bekannter Lebensanschauungen auf Gegenstände, die dessen theilhaftig geachtet werden. Vorzüglich die abge-

zogenen Begriffe werden durch Bilder und durch Worte, die aus der Erscheinung übergetragen werden (μεταφέρονται — μεταφοραί), bezeichnet. Das Walten der Gottheit in der Schöpfung ist dann ein Wandeln derselben durch ihren Raum; das Auge Gottes seine Weisheit, der Thron seine Herrschaft, der Stab seine Macht; der Fittig des Windes wird das Symbol seiner schwebenden und wallenden Natur. Es geschieht mit gleicher innerer Nothwendigkeit, daß zu ihrer Bezeichnung besonders die Erscheinungen der animalischen Natur beigezogen werden, in denen ihr Wesen sich offenbart, wie bei den Aegyptiern der Sperber durchdringenden Blickes das Symbol des Osiris, das starke Haupt des Widders mit gekrümmten Hörnern das Symbol des Ammun wurde.

Es liegt sofort ganz nahe, daß die Metapher dem Begriffe eben so, wie das Symbol dem Gotte untergestellt wird. Die Fittige des Windes gehen in die Vorstellung so gut über, wie bei den Aegyptiern das Haupt jener Thiere auf die Götterbilder des Osiris und Ammon. Noch in der christlichen Symbolik werden die Symbole der Evangelisten mit diesen in einer Weise innerlich verknüpft, daß diese selbst mit den Häuptern des Engels, des Adlers, des Löwen, des Stieres gebildet werden; der heilige Geist schwebt nicht nur wie eine Taube (ὡσεὶ περιστερά) herab; er ist die Taube, Christus das Lamm in den das Symbol in den Begriffen der Vorstellung aufnehmenden Gläubigen.

8. Die Ausdrucksweise demnach auf dem Gebiete der Kunst, in welcher diese hypostatische Verwechslung und Mischung der Begriffe und Vorstellungen, der Metaphern und Symbole sich mit innerer Nothwendigkeit ausbreitet, und in

Folge davon die Prozesse des Werdens und des Erwägens in Vorgängen, Begebenheiten und Ereignissen gestalten, in denen die von dem Symbole begriffenen Potenzen als wirkend und bedingend erscheinen, wird sofort auf dem Gebiete der redenden wie der bildenden Künste mit Recht die symbolische genannt werden, auch die hieratische, inwiefern das Heilige, göttliche Natur und Götterdienst besonders in der symbolischen Hülle erscheinen. Die Bezeichnung als mystische gehört einer spätern Zeit an, welche, um den Göttern angenehm zu erscheinen und ihre Huld zu gewinnen, die Verrichtung besonderer Gebräuche und die Führung eines besondern Lebens der *Μύσται* oder der Geweihten für nöthig erachtete.

9. Ist aber die Kunst auf dieser Stufe der Herrschaft des Bildlichen und Sinnbildlichen unterworfen, so gewinnt alles darauf Bezügliche eine bestimmte von ihm durchdrungene Weise des Ausdruckes und der Darstellung.

Die Tonkunst soll in ihren Klängen das Wesen des Gottes, das Stürmische, Gewaltige, wie das Mildere seiner Natur ausdrücken; sie ist seinem Dienste oder den Orgien unmittelbar gewidmet, sie ist orgiastisch, das Gemüth tief erregend und erschütternd, und die einzelnen Weisen, *νόμοι*, werden mit bestimmter Rücksicht auf die Natur der einzelnen Götter ausgebildet und in festen Geprägen überliefert. Dieser Charakter erstreckt sich weit auch in die entwickelte Tonkunst herab und bildet einen Theil ihrer Wesenheit. So kann man die christliche Tonkunst, den Kirchensatz im strengeren Sinne, als fortdauernd hieratisch-symbolisch betrachten; sein orgiastischer Charakter ist dem christlichen Stoffe schon deutlich eingeprägt.

10. Auf dem Gebiete der Poesie äußert sich das Hieratische zunächst in der Darstellung der Anschauungen und Vorstellungen über den Ursprung der Dinge: die Kosmogonien und Theogonien bilden darum überall die Grundlage der höheren Poesie der Völker. Mit ihnen beginnt die Genesis des alten Testamentes; von ihnen sind die Lehren des Zendavesta, der Veda's und die andern großen Gesänge der Indier durchdrungen, und so ist auch die ursprüngliche hellenische Poesie kosmogonisch und theogonisch gewesen. In der Theogonie des Hesiodus, obwohl sie nur der letzte Ausdruck älterer Kosmogonien und Theogonien ist, schimmert gleichwohl der ganze kosmogonische Prozeß, wie er zum Theile aus dem Oriente überliefert wurde, zum Theile im hellenischen Geiste selbst sich gestaltet hat, noch deutlich durch, in seinem Anfange das Chaos und die zwei großen Potenzen des Himmels und der Erde, Uranus und Gäa; die aus ihnen hervorgegangenen großen Gewalten der elementaren Titanen; die Bändigung derselben durch die in der Zeit hervorgetretenen Götter, den Kronos und die Rhea, und die Ueberwindung derselben durch diejenigen göttlichen Potenzen, in denen die bestimmte Gestaltung der organischen Schöpfung zugleich mit sittlichem Maaße und Weisheit ausgedrückt ist, des Zeus, des lebenbringenden und rechterzeugenden, und der Hera, so wie der andern ihres Geschlechtes oder der Kroniden.

Ihre Einheit haben dieselben in der Persönlichkeit des Zeus; er ist Urheber des besondern Lebens in der Natur, des Jahres, *ἐνιαυτός*, der Jahreszeiten, *ὧραι*; er spendet den Regen, durch welchen die Früchte gedeihen; er spendet die Gaben, welche sofort über die Schöpfung sich ausbrei-

ten; er ist der Vater, wie der ὧραι, so der χάριτες. Er ordnet das Gebiet der menschlichen Thätigkeit und die aus seinen Bedürfnissen hervorgegangenen Formen der Gesellschaft; er waltet als der Gründer des Rechtes, und die θέμιστες sind ebenso seine Kinder, als die Vertreterinnen der innern sittlichen Ordnung, wie die ὧραι und χάριτες es sind, als die Vertreterinneu der äußern Ordnung der Natur. Eben so darüber hinaus die Darstellerinnen des Schönen: die Musen. Verkehrend mit dem Gewissen stehen, als der Ausdruck der sittlichen Scheu, die in der Nemesis und in den Rächerinnen der eignen Schuld, den Erinnyen, angeordneten Gewalten, über die auch die Kroniden Nichts vermögen.

11. So wie diese Poesie aus dem Gebiete des Kosmogonisch-Theogonischen in die Darstellung eigenthümlicher Anschauungen, die auf das Leben sich beziehen, besonderer Gefühle und Handlungen hervortritt, wird sie ebenfalls das Bild mit der Vorstellung vermischt zeigen. Wenn im Zendavesta, in welchem Ormuzd als das Prinzip des Guten in der Schöpfung erscheint, der die Fervers als besondre Genien der einzelnen Thätigkeiten in der Natur und der Persönlichkeiten oder der Menschen zu seinem Dienste hat, dargestellt werden soll, wie Ormuzd seinen Liebling, den Tschemschid, den Ackerbau lehrt: so läßt das heilige Buch den Ormuzd sprechen:

„Der heilige Ferver des Tschemschid war groß vor mir; seine Hand nahm aus meiner Hand den Dolch, dessen Schärfe Gold war, und dessen Griff Gold war; damit zog Tschemschid einher über dreihundert Theile der Erde; er spaltete das Erdreich mit seinem goldenen Dolche und sprach:

„Sapandomard freue sich; er sprach das heilige Wort mit Gebet an das zahme Vieh, an das wilde Vieh und an die Menschen; da kamen auf seinem Wege Glück und Segen über die Länder, und es sammelten sich in großen Haufen die Hausthiere, und es gediehen die Felder und Menschen.“

Es ist leicht wahrzunehmen, daß in dieser symbolischen Darstellung des Ackerbaues der goldne Dolch, den Tschemschid aus der Hand des Ormuzd empfängt, die Pflugschaar sey, welche die Erde ritzt, und durch deren Wirkung Fruchtbarkeit und die Möglichkeit eines großen Gedeihens über die Erde verbreitet wird.

12. Dieselbe Vermischung der Bilder und des von ihnen bezeichneten Gedankens findet sich in den Psalmen. Wenn der Psalmist (im Ps. 22, V. 13) sagt:

„Große Farren haben mich umgeben; fette Ochsen haben mich umringt; ihren Rachen sperren sie auf wider mich wie ein brüllender und reißender Löwe.“

so fühlt man leicht, daß die Farren, die ihn umgeben und ihren Rachen aufsperren, seine Feinde sind, die ihn bedrängen und mit Untergang bedrohen; das Bild ist in die Vorstellung selbst eingetreten, und erscheint als Träger derselben. Wenn im Ps. 45 von Gott gesagt wird: „Sein Stuhl bleibt immer und ewig, und das Szepter seines Reiches ist ein gerades Szepter“, so ist auch hier das Sinnbildliche der Macht und der Regierung in die Vorstellung selbst eingetreten; dasselbe geschieht, wenn er fortfährt: „Deine Kleider sind eitel Myrrhen und Gazia, wenn du aus den elfenbeinernen Palästen dahertrittst in deiner Pracht.“

13. In der griechischen Poesie tritt dieses hieratisch-

symbolische Element bedeutend zurück; die ältesten Urkunden, in denen es vorwaltend war, haben sich auf dem Gebiete der epischen nicht erhalten; nur die Theogonie ist noch reich an solchen symbolischen Bezeichnungen, und in der Iliade treten sie zum Theil in Sagen aufgelöst hervor, wie in jener Erklärung des Zeus, wo er, um seine Macht zu enthüllen, sagt:

„Wenn er vom Olymp herab eine goldene Kette senken werde, und alle Götter würden daran ziehen, so würden sie ihn gleichwohl nicht vom Olymp herabziehen; wollte jedoch er an ihr seine Kraft zeigen, so würde er im Stande seyn, sämmtliche Götter nebst der Erde heraufzuziehen und an das Horn des Olympus festzubinden, so daß sie schwebend in der Leere des Aethers bleiben würden."

Hier ist in der goldnen Kette leicht jenes uralte orientalische Bild wahrzunehmen, nach welchem alle Wesen in einer goldnen Kette wie in einer goldnen Schnur zusammenhängen, deren Ende der höchste der Götter in seiner Hand hält.

Auf dem Gebiete der lyrischen Poesie, wie sie in den pindarischen Gesängen vorliegt, ist noch Vieles in jener schroffen hieratisch-symbolischen Weise dadurch ausgedrückt, daß das Bild sich ebenfalls dem Gedanken unterstellt und ihn vertritt. Wenn er Pyth. 1, 85 und 175 zu Hieron, dem Syrakusier, sagt: „Gib dem Winde die Segel preis, gleich dem steuerlenkenden Manne; nicht versäume das Schöne. Lenke mit gerechtem Steuer des Volkes Schaar und auf luglosem Ambos hämmere die Zunge", so wird man leicht das Segel und das Steuer als die Symbole der Seefahrt, und das Lenken der Seefahrt wieder als die Bezeichnung der

Thätigkeit des ein Volk ordnenden und führenden Königs erkennen. In dem letzten Bilde aber liegt nicht offen, sondern wie das Verhältniß gebot, in künstlichem Bilde verschleiert die Ermahnung: der König solle sich der Wahrhaftigkeit befleißigen. Der Ambos, auf welchem die Zunge gehämmert werden soll, deutet die Festigkeit und die Sicherheit der Gewöhnung an das feste und sichere Wort an, zufolge welcher der Zunge nicht möglich wird, anders, als wahr, zu sprechen; der Ambos wird darum selbst der luglose genannt, während die Zunge ihrerseits wiederum Symbol des Sprechens ist.

14. Auch diese symbolische Art des Ausdruckes bleibt über die Zeit der Herrschaft des hieratisch-symbolischen Styles der Poesie in den spätern Werken noch in so fern, als sie einen Stoff der Kürze, der Energie, der Beschaulichkeit und reichlichen Bezüglichkeit darbietet, und der bildliche Ausdruck dadurch ein Mittel des Prächtigen und Bezeichnungsvollen und gleichsam der Greifbarkeit der Vorstellung wird.

Um die Unermeßlichkeit des Weltalls gegenüber der Kleinheit der Erde, und seinen Vorsatz, sich nicht in jenes zu versenken, sondern bei diesem zu verweilen, auszudrücken, sagt Klopstock in der Frühlingsfeier:

„Nicht in den Ozean der Welten alle
Will ich mich stürzen! schweben nicht,
Wo die ersten Erschaffenen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts
Anbeten, tief anbeten! und in Entzückung vergehn!
Nur um den Tropfen am Eimer,
Um die Erde nur, will ich schweben, und anbeten!
Halleluja, Halleluja! Der Tropfen am Eimer
Rann aus der Hand des Allmächtigen auch!

Die Vorstellung, die ihn erfüllt, blickt aus dem Schleier des Bildes klar und deutlich hervor. Ebenso, wenn Schiller sagt:

„In den Ozean segelt mit tausend Masten der Jüngling;
Auf dem geretteten Kahn fährt in den Hafen der Greis" —

fühlt man leicht, wie der hinter dem Bilde verborgene Gedanke: daß von den reichen Hoffnungen, mit denen das Leben beginnt, am Schlusse desselben sich nur wenige verwirklicht haben — durch die Bezüglichkeit des Lebens auf die Seefahrt, ihre Stürme, Bedrängnisse und Verluste an Bedeutsamkeit und Lebendigkeit gewonnen hat.

15. Eben so bleibt dieses Element als Allegorie, Vergleichung, Parabel; als Fabel, als Räthsel, und gestaltet sich in das künstliche Geschlecht der Tropen und Figuren aus, deren Erscheinung hier nur eingeleitet wird, und an anderer Stelle zu erläutern kömmt.

Auf einer höhern Stufe des Selbstbewußtseyns kann die Poesie sogar mit Absichtlichkeit in jene symbolisch-hieratische Form der Darstellung zurückstreben, wie man besonders in Göthe's westöstlichem Divan an vielen Beispielen sehen wird.

16. Die Mimik ist auf hieratische Darstellung gewiesen, insofern sie in dem Dienste des Kultus sich bewegt und ihr obliegt, sey es durch Tanz oder durch Verrichtung heiliger Gebräuche den Bedürfnissen des Kultus zu genügen und das, was in ihm liegt, durch die menschliche Gestalt, ihre Haltung, Wendung und Bewegung auszudrücken, oder in seiner hohen Feierlichkeit und Bedeutsamkeit erscheinen zu lassen. Darum ist aller Kultus mit Mimik durchdrungen, und in höherem Sinne kann eine jede auf ihn bezügliche Verrichtung, z. B. die ganze Entfaltung des Hochamtes der römisch-katholischen, wie der griechischen Kirche, als hieratische Mimik angesehen und betrachtet werden.

17. Die Architektur zeigt den hieratischen Styl in jenen dem Kultus gewidmeten Gebäuden, welche durch Ernst, Festigkeit, Strenge und nach Umständen durch massenhafte Dichtigkeit ihrer Formen eine bestimmte, dem Gegenstande des Kultus entsprechende Wirkung erstreben, oder durch ihre Gestalt, durch das Symbol, etwas Höheres ausdrücken sollen, wie der Obelisk, die Pyramide, und in dem christlichen Kirchenbaue die Kreuzform.

Einzelnen Denkmälern ist der hieratische Begriff noch tiefer eingeprägt. So liegt der Kirche zum heiligen Michael in Fulda, die von den ersten Nachfolgern des heiligen Bonifazius erbaut wurde, nach urkundlichen Mittheilungen jener Zeit der Gedanke zu Grunde, daß im unterirdischen Theile des Baues die Säule, welche, in der Mitte stehend, das Gewölbe trägt, Christus, als den Gründer des Glaubens und der Kirche darstelle; daß ferner in dem Rundbau darüber die acht Säulen, auf denen er ruht, die acht Glückseligkeiten, octo beatitudines, oder Tugenden des Christen bezeichnen; und daß der Stein, der ursprünglich den Bau schloß, wieder Christus anzeigen sollte, der dadurch als Anfang und Ende, Grund und Schluß des von ihm gestifteten Reiches der Glückseligkeit symbolisch dargestellt war.

18. Auf dem Gebiete der Skulptur und der Malerei beherrscht im hieratischen Style das Symbol die Vorstellung in gleicher Weise, wie auf dem Gebiete der Poesie; wie in dieser dem Begriffe, stellt es in Skulptur und Malerei sich der Gestalt unter, und so geschieht es, daß, wie oben bemerkt wurde, die ägyptischen Götter nach Maaßgabe ihrer Natur mit dem Kopfe des Widders, des Sperbers gebildet wurden; Isis als Landesmutter, und welche, von dem Apis

oder Osiris empfangen, in diesem Zustande mit Kuhfüßen erschien.

Noch abentheuerlicher sind die indischen Götter nach symbolischen Vorstellungen und aus Symbolen zusammengesetzt; sie sind noch mehr, als die ägyptischen, monstra deorum. Auch auf dem Gebiete der griechischen bildenden Kunst waltete ursprünglich dieses Prinzip in großer Ausdehnung; so erwähnt Pausanias noch ein Bild der Demeter von Phygalia unter der Gestalt eines Pferdes; Bacchus wurde stierförmig gebildet, und noch beim Sophokles wird er angerufen als auf dem Fuße des Stieres einhergehend: „ταυρείῳ ποδὶ βαίνων". — Auch hat sich später noch in der griechischen bildenden Kunst eine Fülle von Gestalten, in denen Thiere und Menschen gemischt erscheinen, erhalten.

In der christlichen Skulptur und Malerei ist ähnliche Symbolik ursprünglich in großer Ausdehnung zu finden. Sowohl die Cherubim als Seraphim, ursprünglich die symbolischen Bezeichnungen göttlicher Machtäußerungen, als die Visionen des Ezechiel und die erhabenen Bilder der Apokalypse, sind nach diesen Ansichten ausgeprägt, und tragen in den Symbolen den hieratischen Charakter.

Wo aber auch die reine menschliche Form durchgedrungen ist, zeigt sie sich in jenem Style noch mangelhaft in der Ausbildung der Theile, besonders der äußersten, der Hände, der Füße, starr und schroff in den Zügen des Antlitzes, steif in Haltung und Bewegung, und die Kleidung schlicht und in einförmigen Falten.

Gleichwohl wohnt den bessern Werken jener hieratischen Kunst Energie inne. Sie sind auch in ihrer gebundenen Form und nicht am wenigsten durch dieselbe der Ausdruck

des Ernsten, Festen, Feierlichen, was durch den Charakter des Kultus geboten ist.

Daher kommt es, daß Pausanias (til. 4. §. 5) von den Statuen des Dädalus, die er selbst als abstoßend für den Anblick (ἀτοπώτερα μέν ἐστι τὴν ὄψιν) bezeichnet, gleichwohl sagen konnte, daß in ihnen etwas Göttliches leuchte (ἐπιπρέπει δὲ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις). Dasselbe wird man häufig bei alterthümlichen Werken der christlichen Skulptur und Malerei wahrnehmen, die eben darum sich besonderer Verehrung der Gläubigen, besonders derjenigen erfreuen, bei denen das religiöse Gefühl ein noch starkes, in festen Formen gebundenes und von dem Begriffe noch nicht durchdrungenes ist.

19. Werke dieser Gattung zeigen in Bezug auf ihr Gepräge eine große Festigkeit und Unveränderlichkeit. Wie die alten heiligen Weisen des religiösen Gesanges, die νόμοι, sich in die Zeit der fortgeschrittenen Musik weit herab erstrekken, so geschah es auch mit den hieratischen Formen der Skulptur und Malerei; es gilt von ihnen das allgemeine Gesetz: „Nolle deos mutari veterem formam“. — Sie nahmen an der Unveränderlichkeit der heiligen Dinge Theil, die als mit ihrem Wesen verbunden geachtet wurden. Daher die bei mehreren Völkern über ihr ganzes Daseyn sich erstreckende Dauer dieser hieratischen Formen ihrer Bildnerei und Malerei. Die ägyptische Kunst ist aus ihnen nie ganz hervorgetreten; es zeigt sich dasselbe bei den Werken der Hindu, deren altüberlieferte Kunstform bis in unsere Tage herein dauert.

Die griechische hat in diesem Styl bis gegen die fünfzigste Olympiade, in das Zeitalter des Solon, beharrt. So

weit herab reichen die Dädaliden, welche, wie ihr Name zeigt, die hieratische Weise im Wesentlichen beibehielten, deren bestimmte Ausbildung sich an den Namen des Dädalus knüpft. Die christliche, darin ihrem morgenländischen Charakter treu, wahret fortdauernd die alten hieratischen Formen des heiligen Gebildes in allen orientalischen Kirchen. Nur im Abendlande hat sie auch auf artistischem Gebicte den umgestaltenden und wandelnden Geist der abendländischen Völker empfunden, und ist, aber erst seit dem vierzehnten Jahrhundert, seinem freieren Walten anheimgefallen.

20. Ob aber gleich jenem Typus die Unveränderlichkeit im Wesentlichen inwohnt, ist darum in seinen Gebilden dennoch eine große Mannigfaltigkeit der Gestaltung wahrzunehmen, und die alte Starrheit und Steifheit wird in den spätern gemildert; es treten zwei einander widerstrebende Prinzipe dabei in Thätigkeit, die sich als das Bestreben, zu verbessern, und als der Vorsatz, zu erhalten, offenbaren.

In Folge davon geschieht es, daß die Verbesserung und Veredlung des hieratischen Typus weder rasch, noch gleichförmig vorschreitet, und in höchst eigenthümlicher Weise sich nach Zeiten und Völkern verschieden offenbaret.

21. Auf dem Gebiete der griechischen Skulptur hat das Bestreben, zu verbessern, naturgemäß zu bilden, schon alle Glieder durchdrungen, wo noch das Haupt in der Steifheit der alten Formen und des alten Ausdruckes gebildet wird; eben so die Haare und die Kleidung. Es galt, diejenigen Theile in überlieferter Form zu bewahren, auf denen der Eindruck des Werkes hauptsächlich beruhte, während die übrigen, als für diesen Umstand weniger bedeutend, freierer Entwicklung anheimgegeben waren.

Dieser Widerspruch waltet noch in den äginetischen Statuen; das Alterthümlich-Typische in der Bildung und in dem Ausdrucke der Gesichter steht in noch ungelöstem Widerspruch mit der vortrefflichen und lebensvollen Behandlung der übrigen Theile der Gestalten.

22. Dagegen wird in der christlichen Malerei, wo sie anfängt, die alte Starrheit zu verlassen, zuerst das Gesicht, vorzüglich der Madonnen, mit mehr Belebung und Schönheit ausgestattet. Sie sollten unmittelbar zum Gefühle sprechen, und darum wurde mit besonderer Sorgfalt auf die Erscheinung desselben in dem edelsten Theile der Gestalt hingearbeitet, während das Uebrige noch in Magerkeit und Unvollkommenheit der Zeichnung und in symbolischer Beschränktheit beharrte. Auf diesem Wege der Milderung können Werke des hieratischen Styles sich bis zu einem gewissen Grade des Klassischen entfalten, diesem sogar sehr nahe kommen, so daß das Hieratische in ihnen nur noch in den letzten Spuren und wie im Verschwinden erscheint, wie Solches bei den schönsten Werken der ägyptischen Skulptur und bei jenen Werken der griechischen Malerei sich zeigt, die sich auf irdenen Geschirren erhalten hat, und von der nicht wenige an Erfindung, Zeichnung und Ausdruck dem Besten und Vollendeten, was die Kunst zu leisten vermag, sehr nahe kommen, alte Steifheit und Härte nur im Einzelnen und Untergeordneten zeigend.

§. 40.

Von dem klassischen oder vollendeten Style.

1. Der Name des klassischen Styles kommt von der Benennung der classici cives. Als solche wurden in Rom die Bürger der beiden ersten Klassen, also die angesehensten, wohlhabendsten, welche durchschnittlich auch die gebildetsten waren, bezeichnet. Auf dem Gebiete der Kunst hat man unter dem Begriffe des Klassischen das in Inhalt und Form Vollendete aufgenommen.

2. Die Kunst auf dem Gebiete des klassischen Styles strebt darnach, das Innere, in dem Gemüthe sich Entfaltende, sey es Gefühl, oder Erwägung, oder Anschauung, reich als ein Erzeugniß gesteigerten geistigen Vermögens, bedeutungsvoll durch sich selbst, und rein, das heißt, in ungehemmter und ungebundener Gestalt darzustellen. Nach Ablegung des Symbolischen wird die Gestalt selbst zum Symbole, zur wahrnehmbaren Offenbarung ihrer Idee; und was sie ausdrücken soll, das Große, das Edle ist in ihr selbst, in der Entfaltung des Gefühles, der Erwägung und der Anschauung gegeben.

3. Vorausgesetzt wird bei der Erscheinung dieses Styles, daß das Gefühl im Innern noch jene Tiefe und Regsamkeit bewahre, die es in der früheren hieratischen Periode bewährt und entfaltet hat, vorzüglich insofern es sich auf Götter und göttliche Dinge bezieht. Die Zeiten, in denen der vollendete Styl der Kunst zuerst hervortritt, sind noch voll desselben, und die Gottheit bewohnt noch in der konkreten Auffassung des besondern Kultus die menschliche Brust,

und alle Werke menschlicher Gestaltung sind von seinem Geist gleichsam angehaucht und in ihm verklärt.

4. Eben so wird nöthig seyn, daß der Sinn für das Bedeutsame und Charakteristische sich stark und frisch bewahre, damit nach Entfernung des Symboles die Vorstellung und die Gestalt in sich selbst und in ihrer unmittelbaren Erscheinung offenbare, was sie bedeuten soll, und ihren Charakter in reinen, deutlichen und festen Zügen entfalte.

5. Ferner wird nothwendig seyn, daß die Zeiten, die jenen Styl aus sich entfalten, in Besitz eines reicheren und geübteren Denkens und einer dadurch gewonnenen tieferen Einsicht in die Natur der Dinge und des Geistes theilhaftig seyen; nur ein reicher, durch viele Uebung im Denken und durch Lösung der großen Problems desselben geübter Geist wird im Stande seyn, auch auf dem Gebiete artistischer Schöpfung das Tiefere, Bedeutsamere und Reichere zu entfalten. Nur eine geistig reiche und geistig freie Zeit kann die Kunst reicher und freier machen, sie auf eine höhere Stufe erheben, auf welcher sie nun als eine besondere Offenbarungsart jener höheren geistigen Befähigung und Potenz sich darstellt.

6. Diese Tiefe und Reichhaltigkeit aber des gesteigerten geistigen Vermögens kann, im Falle es von Gestaltung des Vollendeten sich handelt, nicht ohne Klarheit der Idee seyn; diese muß in das volle Selbstbewußtseyn sich ausgebreitet haben, und die idealen Gestalten müssen sich deßhalb demjenigen, der da künstlerisch schaffen will, in voller Stärke, Eigenthümlichkeit und Klarheit entfalten.

7. Dazu wird Uebung und Gewandtheit der Technik kommen und den Künstler in den Stand setzen, dasjenige,

was sein Gemüth bewegt, auch rücksichtlich der ihm gebührenden räumlichen Verhältnisse und Rhythmen tadellos und vollendet darzustellen.

8. Alles aber wird durchdrungen seyn von dem feinen Sinne für das Geziemende, einem Jeden Gemäße, Zuträgliche; es wird der Künstler überall die Linie erkennen, dießseit und jenseit von welcher das Rechte nicht bestehen kann:

. . . . certi sunt denique fines,
Quos ultra citraque nequit consistere rectum.

Wo dieses Gefühl lebendig ist und ihm gemäß die artistische Bildung entfaltet wird, waltet der reine oder klassische Geschmack. Ueber das Ganze ausgegossen aber ist die Anmuth, welche der eigentliche und reine Schleier ist, in den das Leben bei seiner Erscheinung sich verhüllt, und durch den es sichtbar hervorstrahlt; nicht nur die gefällige, dem weichen Gemüthe schmeichelnde, sondern jene, welche Pindarus die ehrwürdige nennt, wenn er im letzten olympischen Gesange sagt:

„Ohn' ehrwürd'ge Huldinnen ziehen
Auch die Götter nicht zu Tanz, noch zum Schmaus.
Sondern jene, anordnend daheim
Im Himmel jegliches Werk,
Stellen zum Bogen-geschmückten
Pythischen Apollon ihren Thron,
Fromm des Olympischen Vaters ewige Göttermacht verehrend."

Wie der Schleier der Anmuth über die Natur und die menschliche Gestalt ausgebreitet ist, so soll er auch über alle Werke des menschlichen Geistes ausgebreitet seyn, welche sich als ein Mimos göttlichen Schaffens in wahrem Sinne beurkunden wollen.

9. Ist aber auf diesem Gebiete die Kunst die reine

Offenbarung des Wahren in der Form und erscheint in der Durchdringung des Wahren und des Schönen das Gute in seiner höchsten Vollendung, so wird ein jedes Kunstwerk zu gleicher Zeit die Darstellung der höchsten Sittlichkeit und Reinheit seyn, der Ausdruck eines tiefern, reichern, seiner selbst sich bewußten und von edler Gesinnung wie von sittlicher Scheu getragenen Gemüthes.

10. Ist in dem, was wir vorgetragen, Wesen und Erscheinung des klassischen Styles begriffen und erschöpft, so werden als seine Kennzeichen zu betrachten seyn: Tiefe des Gefühles bei Klarheit der Anschauung oder Deutlichkeit; Reichthum der Erwägung, der Gedanken, in Verbindung einer mit Bewußtseyn geübten Herrschaft über die Schätze des Geistes, und Maaß bei innerer Fülle; dieses alle Theile durchdringende und beherrschende Maaß bei innerer Fülle und jene Tiefe des Gefühles bei Klarheit des Gedankens, beide getragen von vollendeter Form und durchweht von einem warmen und wahren Leben, als dem eigentlichen und vollen Ausdrucke des Geistes, und überhaupt von der Anmuth, werden das Werk dieses Styles zum Range eines vollen Kunstwerkes des klassischen Styles erheben, und schon in dem älteren Style sichtbar, in dem klassischen zu voller Reinheit und Lauterkeit entfaltet seyn.

11. Die Tonkunst gelangt zum klassischen Style, wenn sie die einfachen, feierlichen und festen Weisen des alten, dem Kultus vorzüglich gewidmeten Tonsatzes reicher und mannigfacher entwickelt, zu diesem Behufe den schlichten Gang ihrer Melodien durch Mischung der sich entsprechenden Töne zum harmonischen Satze erhebt, in diesem aber ein tieferes Gefühl klar und verständlich ausbreitet.

Sie wird aber, obwohl im Besitze einer großen Fülle von Mitteln, bei der Entfaltung des Reichthums ihrer Gedanken nicht über das Maaß des Geziemenden in das Stürmische oder Leidenschaftliche übergehen. Ihr Werk wird sich als ein reiner, gleichmäßiger Erguß der Harmonie eben so tief wie klar, eben so reich wie maaßhaltend, umströmt von dem Hauche der Anmuth und als Ausdruck eines tiefer erregten und reichen, aber reinen und sittlichen Gemüthes darstellen. Die spätern Werke von Gluck geben die besten und reinsten Beispiele für diese Gattung klassischer Tonkunst.

Jene Mannigfaltigkeit zu gewinnen, findet sich der Tonsatz veranlaßt, von den harmonisch zusammenklingenden Tönen einzelne durch eine Folge von mehreren, durch eine Tongruppe zu ersetzen, welche in derselben Zeit gesungen wird, die dem ursprünglichen Tone gehört, statt dessen sie eintritt. Die in der Gruppe begriffenen Töne werden eine Figur genannt, und in der Verbindung und Mischung dieser Figuren, in der besondern Form des figurirten Satzes wird großen Theils die Lebendigkeit, die Anschaulichkeit und Eindringlichkeit des höheren oder klassischen Styles gewonnen.

12. Die Poesie wird, um zum klassischen Style zu gelangen, das hieratische Symbol von der in ihm bezeichneten Vorstellung trennen, und die Herrschaft des Tropus und der Figur beschränken, um der Verklärung des Gedankens und der Erwägung aus seiner innern Beschaffenheit hervor Raum zu geben. Sie wird sofort suchen, das lautere Wort aus der Tiefe des Gemüthes zu schöpfen, und die Harmonie des Gedankens und der Erwägung durch die ihm entsprechende harmonisch-rhythmische Gestaltung der Rede zu offenbaren.

Sie wird sich dabei weder der Hülfe des Symboles,

noch der Metapher oder anderer Formen der Tropen enthalten; und analog dem figurirten Satze der Tonkunst wird sie durch weisen Gebrauch der Tropologie den poetischen Ausdruck bedeutsam und beschaulich, blühend und phantastisch zu bilden bemüht seyn, ohne jedoch das Maaß zu überschreiten und den Erguß der Poesie in eine kraftlose Tonmalerei zu verwandeln. Schon in dem homerischen Gesange hat die Poesie diese Aufgabe gelöst, und was an Metaphern, Figuren und Vergleichungen in ihr erscheint, ist mit wunderbarer Kunst, als eine Quelle der Frische des Ausdrucks, und der lebensvollen Darstellung gebraucht worden.

13. Die Regsamkeit und Tiefe des Gefühles wird sich im klassischen Style als wohlthuende Wärme und fühlbarer Schlag des Lebens durch das Ganze ergießen, und die aus ihm sich entfaltende Kraft des Denkens wird sich aus dieser Wallung und Strömung inneren Geisteslebens in einer Fülle tiefer und reicher Erwägungen offenbaren. Gleich inneren Leuchtungen und Blitzen wird er dabei ausstrahlen, was zu klarer, fester und bestimmter Auffassung des Verhältnisses, der Person, ihres Charakters und ihrer Stimmung beiträgt, und diese wie mit magischer Kraft enthüllt. Seine Darstellung menschlicher Lagen und Persönlichkeiten wird dadurch erst ein Organisches, Lebendiges, seine Charaktere runden sich ab und entfalten ein besonderes Leben; ihre Lagen und Handlungen werden als Entwicklung innerer Ursprünglichkeit begriffen, und darum von dem empfänglichen Hörer mit ihm empfunden und durchlebt. Vorzüglich Sophokles unter den Alten, Shakespeare unter den Neuern ist in dieser menschenbildenden Kunst der Poesie hervorragend, und die Alten sagten darum von jenem: „daß Wachs auf seinen Lippen

gefunden werde"; d. i. der Stoff, aus welchem der Plastiker mit Leichtigkeit und Feinheit seine Gestalten bildet.

Im Gefühle dieses Vermögens und einer so schöpferischen Macht wird er sich gleichwohl beherrschen und in Ordnung, Führung und Belebung seines Werkes jenes Maaß halten, ohne welches die Ausgestaltung des Einzelnen unmöglich ist, und die Selbstbeschränkung walten lassen, ohne welche die Klarheit nicht gefunden wird. Man wird bei ihm überall das Gefühl haben, daß er, im Besitze eines unermeßlichen Vermögens, davon so viel offenbart und aufwendet, als der Keim des organischen Ganzen, das er gestaltet, zur vollen Entfaltung seiner Natur und ihrer Förderung nöthig hat. Er wird eben so die rhythmischen Formen aus ihrer Schlichtheit hervorheben und dem Inhalte gemäß freier, mannigfaltiger gestalten, und er wird das gleiche Siegel der Vollendung dem Ausdrucke der Rede, wie dem Ausdrucke des Rhythmus aufdrücken.

14. In dieser Weise sind auf dem Gebiete der orientalischen Poesie nicht wenige Werke der ihrer Mittel und Wege sich bewußten Kunst entfaltet, in der hebräischen besonders mehrere Psalmen. So ist der 104te: „Lobe den Herrn, meine Seele", wohl das Vollendetste und Schönste, was auf dem Gebiete des Lobgesanges die Poesie geleistet hat, während anderwärts das Symbolisch-Hieratische, die Metapher und die Vergleichung noch eine übermäßige Herrschaft über den Gedanken ausübt.

15. Die griechische Poesie hat dieser klassische Styl schon in den meisten Theilen des homerischen Epos durchdrungen, in welcher die härteren älteren Fügungen und Rhythmenbildungen aufgelöst, und Gedanke und Erwägung in

Wort, Rhythmus und Bild jene Verschmelzung gewonnen haben, welche sich als innere Harmonie und lauteres Leben offenbart; bei der Jugend und Frische zeigt dieses Epos das tiefste Gefühl mit der größten Klarheit vermählt. In reicher Fülle strömend schreitet der Fluß desselben gleichwohl nicht über das Maaß der ihm gezogenen Ufer, und bewegt sich an ihnen hin bald in raschem Sturz der Wellen, bald in majestätischer Ruhe, überall gleich klar und erquicklich, und umfunkelt von der Reinheit des ionischen Himmels, der sich über Leben und Sitten der heroischen Geschlechter verbreitet hatte, während zugleich Alles in Bezug auf Versbau und Gliederung des Rhythmus sich in wunderbarer Harmonie und Anmuth entfaltet.

Dieselben Vorzüge wird man wahrnehmen, wenn man in das Innere der Gestalt, in die Schilderung der Charaktere, der Lagen, der Leidenschaften und aller Regungen des Gemüthes eindringt; es ist derselbe, überall sich gleiche, tiefe und lautere Erguß der Poesie durch alle Gesänge dieses wunderbaren doppelten Epos, welche sich von der Ursprünglichkeit nicht durch spätere Zusätze entfernen, oder sich nicht als spätere Ausrundungen eines ursprünglich einfachen Ganzen darstellen.

16. Auf dem Gebiete der christlichen Poesie tritt dieser Styl zuerst in den Gesängen von Dante hervor, besonders in seinem „Inferno“; noch trägt er zwar auch manches Gebundene und Strenge der Form als Erinnerung an den früheren hieratischen Styl der Poesie; aber das Gefühl zeigt zugleich eine solche Tiefe und Energie, das Denken eine solche Stärke und die Form eine solche Vollendung, daß in dem

Durchdringen dieser Elemente sich das Klassische ohne Weiteres und fast in unbedingter Schönheit offenbart.

17. Die Mimik hat den klassischen Styl überall realisirt, wo ihr gelang, die Gebundenheit und den bemessenen Ernst, welcher durch die heilige Darstellung bedingt ist und nach dem Steifen und Gleichförmigen hinneigt, zuerst bei den Griechen in der entwickelteren nomischen Darstellung zu besiegen und in die von lebendigem Gefühle getragene, von geübter Technik der Bewegung unterstützte und von dem Sinne für das Geziemende beschützte und rege Entfaltung des Gemüthes durch Ausdruck, durch Haltung, Stellung und Wendung äußerlich in harmonischer Entwicklung, und in ihren Werken ein Gegenbild höherer Poesie und Tonkunst darzustellen.

18. Die Architektur strebt aus dem hieratischen in den klassischen Styl hervor, wo sie die gedrungenen, schweren, übermäßigen Formen und das Symbolische besiegt, um das Erhabene, Große, oder Heitere und Festliche durch die Verhältnisse und die Verbindungen der Massen, durch die geläuterte Form darzustellen. In demselben Maaße aber, als die Form sich reinigt, und gerade durch das Bestreben dieser Reinigung, werden die Verhältnisse der Hauptflächen und der großen Linien freier und verständlicher, die Glieder in ihrer Ausgestaltung geschmeidiger, in ihrer Verbindung harmonischer, und der Sinn des zugleich Bedeutsamen und Geziemenden durchdringt mit gleich harmonischer Belebung Alles, was als Schmuck um die einzelnen Glieder ausgebreitet wird.

So strebt die Architektur aus den schweren, lastenden Massen des dorischen Baues, der durch seine Formen das

Tiefsinnige, Würdevolle und Ernste ausdrücken sollte, zu den leichteren, freier entfalteten und harmonischer verbundenen Flächen und Linien durch, welche die attische Feinheit und Sinnigkeit gefunden hat, der es vorbehalten war, zur Zeit der großen Entfaltung des klassischen Styles auf allen Gebieten der Kunst unter Perikles und Phidias, in den Propyläen, der Akropolis und dem Parthenon, den gebundenen dorischen Ernst in jener reinen Entfaltung der architektonischen Formen zu lösen, welche das Würdevolle mit der ernsten Anmuth, wie im Ganzen, so in den einzelnen Theilen, wunderbar vereint zeigen.

Eben so entfaltet der christliche Kirchenbau aus der Geschlossenheit und dem zum Theile finstern Ernste der starren Formen der Krypta, oder der, von Dämmerlicht erfüllten, schweren Gewölbe der S. Markokirche zu Venedig, in allmäliger Entwicklung die edleren und schlankeren Glieder, aus denen die heitere und tiefsinnige Erhabenheit des christlichen Dombaues, sey es im Style des runden oder gespitzten Bogens, hervorgeht.

19. Skulptur und Malerei gelangen in dieser Weise zum reinen Ausdrucke des klassischen Styles. Geführt von der höheren Einsicht eines frei gewordenen Denkens, ohne darum des regeren Gefühles eines reichen Gemüthes verlustig worden zu seyn, lösen die großen Meister die Steifheit der symbolischen Gliederung, Haltung und Ausstattung der Gestalt. Sie lassen die Gestalt durch sich selbst aussprechen, was sie bedeutet. Die Erhabenheit des Zeus, wie der Ernst des Pluto, die jugendliche Fülle des Bacchus, und die strenge Jugendschönheit des Merkurius werden sich ebenso, wie die Anmuth der Aphrodite, durch die Erfindung und Anlage,

durch die Ausgestaltung des Charakters, seiner Theile; durch das Werk selbst offenbaren, und was als Symbol übrig bleibt, der Blitz des Zeus, der Dreizack des Neptun ꝛc., ist ein zufälliges Zeichen des Gottes geworden, dessen Angabe nicht erst nöthig ist, um die schon an sich klare Natur der Darstellung als das zu zeigen, was sie ist. Bei der Ausführung aber wird auch hier der Künstler durch die Fülle seines Gefühles und den innern Rhythmus seiner Erwägungen innerhalb des Maaßes bleiben, welches jedem Theile den ihm gebührenden Grad der Ausstattung mit Weisheit zutheilet, während auch hier die vollendete Technik ihm die Mittel und Wege zeigt, das, was der Genius will oder ahnet, rein und tadellos darzustellen.

20. Wie aber auf diesem Gebiete die Tiefe des Gefühles mit der Deutlichkeit und der Reichthum mit dem Maaße oder der Besonnenheit sich vereinigt, und Alles von der Vollendung der Form und von dem Hauche der Anmuth und des Lebens durchdrungen ist, wird man bei näherer Erwägung irgend eines vorzüglichen Werkes älterer oder neuerer Skulptur und Malerei leicht wahrnehmen. Der klassische Styl der griechischen Skulptur namentlich, der sich in den schönsten und vollendetsten Exemplaren ihrer Kunst uns deutlich macht, beruht zumeist darauf, daß die Hauptplane der menschlichen Gestalt, welche durch die symmetrische Zweigliederung und die dynamische Dreigliederung der einzelnen Theile gewonnen werden, und von bestimmten Linien umgeben sind, daß die Fläche der Stirne, der Wangen, der Schultern, der Brust, der Hüften und der übrigen Glieder möglichst entwickelt und klar ausgedrückt werden. Eine Gestalt, welche nach diesem Gesetze gebildet ist, wird so-

gleich deutlich in ihrem Ganzen und Einzelnen sich darstellen.

Aber die Hauptplane sind aus vielen Nebenplanen zusammengesetzt; aus einzelnen Biegungen und Wendungen der Flächen, welche durch Linien verbunden werden, die nirgends den Theil einer Zirkellinie bilden, und in deren Wallen und Weben sich die innere Bewegung des Lebens offenbaret. In der Behandlung dieser untergeordneten Plane zeigt sich hauptsächlich der Unterschied des Styles.

Die ägyptische Kunst unterschied und behandelte die Hauptplane in ihren bessern Werken mit großer Sorgfalt und Genauigkeit, ihre Werke sind darum deutlich und klar; aber sie versäumte die Nebenplane; sie versäumte es, die größern Massen durch Beachtung des Einzelnen, woraus sie bestehen, und durch Ausbildung desselben zu erweichen und aufzulösen; ihre Werke sind darum, ganz abgesehen von ihrer symmetrischen Haltung, einförmig und trocken.

Die griechischen Meister dagegen gingen nach Scheidung und möglichster Ausführung der Hauptplane an die Behandlung der Nebenplane, und maßen einem jeden den Theil von Ausbildung und Ausdruck zu, der ihm gebührte, um selbst lebendig zu werden, und doch die Erscheinung und das Leben des Ganzen nicht zu überwiegen oder zu stören. Durch diese weise Beachtung des Einzelnen wurden ihre Werke wahr und des wirklichen Lebens theilhaftig; sie erscheinen zugleich einfach, tiefsinnig und dem Gefühle in jeder Weise entsprechend.

21. Es ist leicht wahrzunehmen, wie auf diesem Punkte die Werke der Poesie, der Skulptur, der Malerei und selbst der Architektur neben einander stehen, und das Vorzügliche

oder Klassische in jeder Kunst auf gleiche Weise erreicht wird. Die Tragödie des Sophokles, wie die Statue des Phidias, oder die Rede des Demosthenes zeigen, Jedes in seiner Art, tiefes Gefühl bei Deutlichkeit und Klarheit des Bewußtseyns, ein reiches Denken und ein Maaßhalten, welches sich eben darin offenbart, daß das Untergeordnete zurückgestellt, nur in der ihm gebührenden Weise hervorgebildet; dagegen das Hauptsächliche, Wesentliche, Entscheidende mit möglichster Ausführung, Entschiedenheit und Stärke geoffenbart wird; daß die Form der Rede, des Rhythmus und der Verhältnisse überall tadellos und vollendet sich darstellt, und der Hauch der Anmuth und des Lebens über die Werke hin sich gleichmäßig verbreitet. Es gilt vollkommen dasselbe von jedem Werke jeder andern Kunst, welches auf den Namen eines klassischen gerechten Anspruch macht.

Ueberall demnach wird die höhere oder vollendete Kunst in ihrem klassischen Style die reine und volle Entfaltung des Wahren und Wesenhaften in Natur und in Gemüth durch die reine und vollendete Form seyn; in der Durchdringung von beiden wird sie das Gute im höchsten Sinne des Wortes, welches auch das Edle, Reine, Sittliche ist, darstellen, und ihr Werk von jenem Ausdrucke des Innern durchdrungen erscheinen, der sich als das wahre Leben in der Fülle der Anmuth offenbart, und durch das Ganze, wie das Einzelne, befriedigend, erhebend und begeisternd waltet.

§. 41.

Der manierirte Styl.

1. In dem vollendeten Style wird die Kunst unter einem Volke so lange beharren, als die Bedingungen bestehen, unter denen er entwickelt wurde; aber aus ihm heraustreten und ein anderer werden, so wie jene Bedingungen selbst sich ändern. Gemeiniglich aber geschieht es alsdann, daß die Linie des Rechten überschritten, das Schöne nicht in seiner Reinheit, sondern in einer bestimmten Art, maniera, aufgefaßt, darum aber der Styl ein dieser Auffassung gemäßer, ein manierirter ist, welcher nicht das Schöne an sich, sondern in der unvollkommnen und gebrechlichen Art, wie es dem unvollkommnen und unlauteren Individuum sich darstellt und erscheint, offenbaren wird.

2. Diese Richtung tritt ein, wenn das Gefühl und das Denken ermattet; wenn in Folge davon die Einsicht sich verdunkelt, und das Naturgemäße, das Einfache, das reine Schöne nicht mehr zu genügen anfängt, statt seiner aber sich ein Scheinbild desselben, ein falsches und unlauteres unterstellt. Es ergeht dem Künstler alsdann, wie dem Unmäßigen, dessen Gaumen nicht mehr durch die natüliche Nahrung befriedigt wird, sondern einen ungewöhnlichen Reiz begehrt, um zu dem Gefühle der Befriedigung zu gelangen. So ist auch ihnen das Große nicht groß, das Anmuthige nicht anmuthig genug, das Einfache erscheint als dürftig, das Natürliche als matt, das Ruhige als leblos, die gehaltene Bewegung als Tod, der geziemende Ausdruck als Leerheit. Man strebt nach mehr Reichthum, Energie, Bewegung, Ausdruck

und Leben; man will das Schöne gleich auf eine höhere Potenz erheben. Man geräth dadurch in Ueberspannung des Gefühles, welches zur Leidenschaft, und des Gedankens, welcher zum gezwungenen, und der Form, welche zur übertriebenen wird.

3. Auf diese Weise hofft man zu einer größern Wirkung zu gelangen, und Effektmacherei ist das höchste Ziel der Manieristen.

Zu diesem Behufe bedienen sie sich des Widersprechenden oder sich Aufhebenden. Jedes Mittel, das den Schein größeren Reichthums, größerer Energie und lebendigeren Ausdruckes gewährt, ist ihnen recht, und ihre Werke nähern sich mehr und mehr der Karikatur; es ist eine Fälschung der Gefühle, der Vorstellungen, der Form, des Lebens und des Ausdruckes darin; das Verfahren gleicht dem Bestreben, die natürliche Röthe menschlicher Wangen dadurch zu erhöhen, daß ein tüchtiges Roth darauf gestrichen wird; es ist eine Verfälschung, die alle Theile durchdringt und sich von der Kunst nicht selten in das Leben ausbreitet, um auch dieses in eine Karikatur seiner selbst umzugestalten.

4. In der Tonkunst wird sich die Manier als Verkünstelung und Potenzirung des Tonsatzes offenbaren, nach Umständen als ein Mißbrauch der Instrumentirung, der die Wirkung in einem Uebermaaß zusammenbrausender oder in einander schmetternder Tonzeuge sucht, wie in dem Finale gewisser Opern, nach welchem der Zapfenstreich auf den Straßen, wie ein geistreicher Beobachter scherzend sich ausdrückte, als eine sanfte Harmonie erscheint.

5. In der Poesie tritt die Manier auf ähnliche Weise als ein Mangel gesunder Gedanken, denen man durch Wort-

schwall zu Hülfe zu kommen sucht, als Geschraubtheit, als ein Uebermaaß von Bildern und Vergleichungen, durch Uebertreibung oder Verkünstelung des Ausdruckes und des Rhythmus hervor. Sie wird eben so wenig das Unlautere und Disparate zur Erzielung einer größern Energie verschmähen, und auf höchster Stufe die Unnatur als den Gegensatz des Schönen in einer Anschwellung, Verschränkung und Verrenkung aller Glieder tragen. Solche Manier überzieht manchmal die Poesie eines ganzen Volkes auf lange Zeit hin. In andern Fällen tritt sie nur in einzelnen Dichtern hervor, und selbst reichbegabte unterliegen ihr wenigstens momentan und in jugendlichen Werken, welche sich später in den reinen Aether der Poesie geschwungen haben. So wird man in den früheren Werken von Schiller, besonders in seinen lyrischen, mehrere Stellen finden, die als durchaus manierirt zu betrachten sind, wie der Anfang seines Liedes an die Freude:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was der Mode Schwert getheilt:
Bettler werden Fürstenbrüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Eine spätere Milderung des Ausdrucks gab:

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Es ist leicht wahrzunehmen, daß ein dem Gegenstande entsprechendes, erregteres Gefühl in dem Dichter waltete.

Ein Anhauch von Enthusiasmus mußte sein Gemüth bewegen, wenn er die Freude, der Freude würdig, singen sollte. Die Haltung bekam dadurch das dem Dithyrambus Zugewandte, das eine gewisse Kühnheit und Stärke der Bilder bedingt. Doch darf darum der Ausdruck die Sphäre des in sich Zusammenhängenden nicht verlassen, wie hier geschieht, wo das sich Widersprechende und sich Ausschließende verknüpft wird. Die Freude ist dem Dichter erst ein Funke, und noch dazu ein schöner, als ob es auch unschöne Funken geben könnte, und zwar ein Götterfunke, als ob die Götter eine besondre Art von Funken hätten; dann ist sie eine Tochter aus Elysium, ohne daß angegeben wird, wessen Tochter sie sey; hierauf eine Göttin, denn sie hat ein Heiligthum; das Alles löst sich nicht in ein innerlich Zusammenhängendes, in eine bestimmte Vorstellung auf; hierauf sollen ihre Zauber binden, was der Mode Schwert getheilt; das Schwert der Mode ist allerdings statthaft, das Bild hat sich dem Begriffe untergestellt, wiewohl es nicht die Art der Mode ist, gleich einem Schwerte, oder mit einem Schwerte zu theilen; was aber das Schwert theilt, kann nicht gebunden werden; ein Arm und ein Leib, durch das Schwert von einander getrennt, können wohl durch Verbindung wieder verknüpft werden; aber wie sollte man denken, daß sie gebunden werden; der Gegensatz zwischen Bettler und Fürst, die plötzlich zu Brüdern werden, ist schroff, zumal es nicht eben zu geschehen pflegt, daß Fürsten und Bettler in der Freude sich zusammenfinden und auf einen Augenblick verbinden; endlich ist nicht denkbar, was das Weilen eines Flügels der Freude sey, warum dieser ein sanfter genannt werde, wie überhaupt der Flügel der Freude, nachdem sie als

Göttin, oder als Tochter, oder als Funke erschien, zu verstehen sey.

Der Dichter hat daher in einem unbewachten Augenblick durch Undenkbares, sich Abstoßendes zu ersetzen gesucht, was ihm an Gesundheit der Gedanken und Wahrheit der Bilder abging. Wie viel anders, und im Wesen reiner und klassischer Poesie sich bewegend der griechische Dichter, wenn er die von Dionysos erregte Stimmung und Lust schildert:

Wenn die mühentsprungenen Sorgen des Mannes aus der Brust ihm
Fortgescheucht entschwinden, und all'
Auf dem Meer goldreicher Schätze
Gleichen Gemüths wir zieh'n zum Strand der Täuschung:
Welcher arm, wird plötzlich begütert sodann, auch
Reiche vermehren des Geistes Herzhaftigkeit
Von dem Geschosse des Weins gebändigt.

(Pindarus in den Bruchst. S. 283.)

6. In der Mimik erscheint die Manier in ähnlicher Weise durch Uebertreibung des Ausdruckes, der Stellung, der Bewegung; es ist eine Karikatur des Lebens, was alsdann sey es die dramatische oder die orchestische Bewegung zeigt. Ein Blick in unser gewöhnliches Ballet, eben so wie die gezwungene und affektirte Weise der französischen und dramatischen Darstellung kann lehren, was hier gemeint ist.

7. Auf dem Gebiete der Architektur erscheint die Manier als Ueberbürdung der Grundformen durch reichen, ihnen widerstrebenden Schmuck; als übermäßige Vervielfältigung und Vermannigfaltigung der Glieder; als Ueberladung der Verzierungen. Eben so verbindet sie einander widerstrebende Theile und Glieder, und bringt auf jedem Punkte dem unmäßigen Trachten durch höchsten Reichthum, üppigste Fülle und mannigfaltigsten Wechsel, das Ungewöhnliche zu errei-

chen, die edle Einfachheit und die keusche Harmonie der Formen und Verhältnisse zum Opfer. Was sie aber dadurch gewinnt, ist nicht die wahre Pracht, die gesunde Fülle, die lebensvolle Mannigfaltigkeit, sondern etwas Abenteuerliches und Ungeheuerliches, in sich Verworrenes, Unklares, Verkehrtes und Abstoßendes.

Schon in der römischen Baukunst, als sie das griechische und einheimische Prinzip vermischte, tritt diese Manier in der Anwendung der Säulen anstatt der Pfeiler zum Tragen des Gewölbes, in der Kuppelung von Säulen, in den Wandsäulen und Fenstergiebeln hervor. Sie wird in den Werken der späteren Kaiser noch greller und abstoßender durch die zwecklose Vervielfältigung der Glieder des Gebälkes und ihre überladene Ausschmückung, unter welcher der Sinn für das Feine und Charakteristische der jedem Theile zukommenden Linien und Flächen erstickt wird.

8. In der Skulptur wird das Uebermaaß als Manier sich zunächst in der Behandlung des Einzelnen oder des Details zeigen. Wir bemerkten oben, daß der klassische Styl, welcher damit beginnt, die Hauptplane des Werkes, der menschlichen Gestalt, in möglichster Ausdehnung zu bilden, den untergeordneten Planen und Theilen, aus denen sie zusammengesetzt sind, nur so viel Ausdehnung, Abrundung und Bewegung gibt, als nöthig ist, damit das Werk erweicht und lebendig werde, aber das Einzelne nicht vermöge, die Einfachheit und Klarheit des Ganzen, die in der Entfaltung der Hauptplane liegen, aufzuheben. Der Manierist wird sich aber ohne Weiteres an die untergeordneten Plane machen; er wird einem jeden, auch geringen Theile die möglichste Ausdehnung und Belebung gewähren; er wird dadurch die

Einfachheit und Klarheit des Ganzen aufheben und das Werk unter einer Fülle von Einzelheiten begraben. Das ist die Form, unter welcher sich die Manier auf dem Gebiete der Skulptur während des 17ten Jahrhunderts vorzüglich in den Statuen von Bernini offenbart.

Sie wird sich ebenso zeigen in der Uebertreibung des Ausdruckes, der Gebärden sowohl, als der Bewegungen. Schon Michel Angelo gab seinen Statuen eine Energie der Bewegung, die in nicht wenigen Fällen über das Maaß und die Gebühr des Schönen hinausging, und eröffnete dem falschen Streben und der Manier die Wege.

Dieselbe Uebertreibung wird sich in der Behandlung der Kleidung, in der Schroffheit der Kontraste, in der Gespreiztheit der Falten offenbaren, indem bis auf diesen Punkt herab durch Gegensatz Effekt gesucht, und in diesem und der Befriedigung eines dem Natürlichen abgestorbenen Geschmackes das höchste Ziel des Bestrebens gesehen wird.

9. Gegenüber diesem Trachten wird das reine Schöne, das im vollendeten Styl Entfaltete, welches Klarheit bei innerer Tiefe und Maaß bei innerer Fülle hat und von dem Hauche des wahren Lebens zur reinen Anmuth verklärt wird, als ein Ungenügendes, als ein Ermattetes und Lebloses sich darstellen. So wandten sich unter Ludwig XV. die französischen Skulptoren der Pariser Schule von den schönsten Denkmälern der plastischen Kunst, die in ihren Werkstätten unter dem Rumpel lagen, hinweg, um die, wie sie glaubten, bewegteren, energischeren und darum schöneren Werke der modernsten Skulptur ihrer nationalen Meister zu bewundern und zur Nachahmung zu empfehlen; und auch die neuere französische Skulptur strebt selbst in ihrem bedeutendsten Mei-

ster, David, zu dieser Uebertreibung zurück. Das Urtheil über das hier der Kunst Zuständige ist dort ein fast allgemein verdorbenes, und das Bestreben darum ein unlauteres geworden. Als Herr Thiers zur Zeit seiner ministeriellen Macht die Werkstätte besuchte, in welcher französische Skulptoren die Statuen und Reliefe für den Thriumphbogen auf der Höhe der elysäischen Felder (l'arc de l'Etoile) arbeiteten, fand er die schon ziemlich übertriebene und gezwungene Art der Behandlung noch keineswegs lebhaft und energisch genug: „Il n'y a pas de vie, il n'y a pas assez de mouvement dans tout cela; il nous faut plus d'énergie, plus d'expression; je ne veux du grec, je ne veux pas de Phidias: il nous faut du français.“

10. Auf dem Gebiete der Malerei wird sich in ähnlicher Weise die Manier durch schroffe Zeichnung, durch übermäßige Färbung, und durch falsche Energie oder fade Zierlichkeit des Ausdrucks, ebenso durch Verschränktheit und Verkehrtheit der Bewegung, durch vielbauschige und unlautere Faltung der Gewänder leicht offenbaren. Ihre Anfänge zeigen sich bereits in den Werken einiger Meister des ersten Ranges, in denen von Michel Angelo durch Uebertreibung der Stellung; in denen von Coreggio durch falsche Zierlichkeit im Ausdruck und fade Freundlichkeit in einzelnen Gesichtern. Anderwärts, wie in gewissen, übrigens verdienstlichen Werken der neuesten Malerei, durch jene Effektmacherei mit Licht, wo die Beleuchtung durch Verbindung verschiedener Arten von Licht, Kerzenlicht und Sonnenlicht gesucht, durch das Kunststück dieser Mischung die Bedeutsamkeit des Werkes selbst aufgehoben, und die Aufmerksamkeit zufälligen Effekten zugewendet wird. Wo die Manier in den Werken der ver-

schiedenen Künste zu gewissen Zeiten mit einer merkbaren Allgemeinheit hervortritt, darf man annehmen, daß sie über das ganze Leben verbreitet ist; und daß ein Volk, um das natürliche Gefühl und die gesunde Weise des Denkens und des Urtheilens gekommen, an wahrer Bildung verarmt ist, und einem Schattenbilde derselben, das aus Schein, Falschheit, Uebetrreibung und Unnatur besteht, sich zugewendet und ihm seinen Dienst gewidmet hat.

11. Es braucht kaum der Bemerkung, daß wir nicht gemeint sind, bei der Scheidung des Ausdruckes nach hieratischem, klassischem und manierirtem Style die besondern Arten jedes einzelnen aufzuschließen, oder die Hauptarten ganz von einander abzutrennen. Der hieratische Styl als Gattung entfaltet sich in verschiedenen Arten oder Graden auf seinem Wege zum klassischen in einer Weise, daß diese als vollkommen gebunden, als gemildert hieratisch, und als freie Werke mit hieratischen Erinnerungen sich trennen. Der klassische Styl kann nach dem Charakter der Meister den Charakter des Erhabenen, des Harmonisch-Idealen und des weicheren Styles entfalten, wie die Tragödie in den Werken des Aeschylus, Sophokles und Euripides; die Skulptur in denen des Phidias, des Polykletus und Praxiteles. Eben so kann die Manier mehrere Arten zeigen, und ihre Fehler können in gewissen Besonderheiten des klassischen Styles ihre Wurzeln haben.

Ansicht unserer Zeit möglich war, nachdem schon ein Menschenalter vorher die Einsicht in das Wesen des klassischen Styles durch Winkelmann und seine Zeitgenossen war geöffnet worden.

8. In der Malerei hatte schon die neuere Schule von Bologna unter den Caracci's den Versuch gemacht, sich durch Zurückgehen in das Studium der Werke der großen Meister des 16ten Jahrhunderts edler zu gestalten, aber die Caracci's hatten zugleich durch Gründung der ersten Malerakademie den zwar technisch bedeutenden, aber des vorhandenen Lebens ermangelnden akademischen Styl vorbereitet, welchen Mengs mit den Formen der Antike zu vermählen suchte; aber auch seinen rein gezeichneten, gut gefärbten und in antikem Maaße gehaltenen Werken mangelte der Hauch des innern Lebens und der seelenvolle Ausdruck.

Daher geschah es, daß aus ihren kalten und unerquicklichen Formen spätere Maler mit einem energischen und lebendigen Gefühle sich zu den Werken der älteren Malerschulen, der altitalienischen und der altdeutschen, zurückwandten, in deren allerdings noch unvollkommenen Formen gleichwohl das innere Leben der Kunst sich zu einem innigen und bedeutsamen Ausdrucke gestaltet hat. Nach diesem strebten sie, und von da aus suchten sie die Malerkunst neu zu gebären. Es ist dieß besonders das Verdienst von Cornelius, Overbeck und Jul. Schnorr. Von da aus waren sie bemüht, über die Unvollkommenheit der alten Malerform hinweg zur größeren Vollendung der neueren zu gelangen und in ihren Werken die innere Fülle des Lebens aus einer entwickelten und möglichst reinen Form sich entfalten zu lassen.

9. Damit ist allerdings auf dem Gebiete der Kunst-

bildung ein mannigfaltiges Bestreben, auf das Reine, Edle und Klassische zurückzukehren, und dieses in vielfacher Weise neu zu gestalten, gegeben; aber der Erfolg ist überall noch ein bedingter; die Manier auf vielen Punkten noch eine mächtige, welche die Bewunderung der Menge zu erregen pflegt; und die Erscheinung des Geschmackes der Renaissance oder des Rococo, die allgemeine Verbreitung desselben weiset deutlich auf die Gefahren hin, von denen die edlere Kunstbildung auf allen Punkten fortdauernd bedroht ist.

Nur in dem Maaße, als das Gefühl sich frisch und rein, das Denken sich gesund, die Einsicht hell, der Enthusiasmus für das wahrhaft Schöne warm bewahrt, nicht nur in einem kleinen Kreise von Eingeweihten, sondern in weiteren Kreisen, besonders in denjenigen, die als höher gebildete Einfluß haben und die Bewegungen der Zeit bestimmen, wird auf eine weitere Entfaltung des Edleren in der Kunst und auf einen Bestand desselben, wenigstens für einige Geschlechter, zu rechnen seyn.

§. 43.

Nähere Bezeichnung der Kunstbildung der verschiedenen Völker, und die Grundlage der Kunstgeschichte.

1. Die Kunst ist bei einem jeden Volke einem durch sein Wesen bedingten Gesetze unterworfen, nach dessen Weise und unter dem sie nothwendig sich entfalten muß und unter dessen Herrschaft sie fortdauernd steht. Es ist der Genius eines jeden Volkes, der es als den Ausspruch seines Wesens aufstellt und geltend macht.

2. Sie ist bedingt zunächst und zumeist durch Religion und Kultus der Götter, insofern in beiden das Höhere menschlichen Gefühles und Denkens enthalten und ausgedrückt ist und ihr obliegt, in ihren Werken Solches darzustellen und zu verherrlichen. Religion und Kunst durchdringen sich darum gegenseitig, und es ist der Kunst unmöglich, sich in würdiger Weise zu zeigen, wenn die Religion das Gemüth nicht mit edlen und hohen Vorstellungen von der Gottheit oder den Göttern und ihrer Wirkung erfüllt, es nicht zu ihnen erhebt und für sie begeistert.

3. Sie ist ferner bedingt durch die Befähigung, den Charakter und die Sitte des Volkes, aus denen Alles sich gestaltet, was als Form des öffentlichen und besondern Lebens, als Staat, Gesetzgebung, Verwaltung, als Sitte sich unter den einzelnen Völkern zeigt. Insofern das Alles von edler Gesinnung getragen wird und geeignet ist, das Gemüth zu erheben, mit Liebe für das Oeffentliche zu erfüllen, für die Tugenden und Thaten großer Männer zu begeistern, wird die Kunst in ähnlicher Weise, wie durch das lautere Wesen der Religion angeregt und zu reinen Leistungen bestimmt werden; denn es liegt ihr ob, ebenso die Gesinnungen der Tugend und den Ruhm der Gemeinde und des Einzelnen zu verherrlichen, wie die Erhabenheit und Heiligkeit der Götter.

4. Ferner ist sie abhängig von der Einsicht und von der Wissenschaft, welche sich unter einem Volke entfaltet; denn sie beruht wesentlich nicht nur auf reiner Erkenntniß des Schönen, sondern überhaupt auf dem richtigen Urtheile über das, was edel, erhaben, des Ruhmes und der Bewunderung würdig ist. In dem Maaße demnach, als freie und

starke Forschung unter einem Volke sich entfaltet, die Einsicht mehrt und zum Wissen führt, wird sich die höhere Kunst dadurch gefördert und auf einen Standpunkt erhoben fühlen, wo sie aus dem ihr zur Behandlung Gebotenen das Große, Edle, das in sich Vortreffliche ausscheiden, richtig würdigen und gebührend darstellen wird. Nur wenn die Kunst von der reicheren und lauterern Einsicht ihrer Zeit durchdrungen ist, wird sie das der Zeit Würdige hervorbringen. Es gehört zu den traurigsten Irrthümern der Zeit, wenn geglaubt wird, nicht nur, daß die Kunst die Leuchte der höheren Einsicht entbehren könne, sondern auch, daß sie von ihrem Einflusse schädlich berührt und in ihrem unbefangenen Streben beirrt werde; daß ihr Enthusiasmus das Denken ausschließe und in den Armen besonnener und tiefer Erwägung erstickt werde.

Die Kunst ist ferner bedingt durch die Regsamkeit und Lebendigkeit des Gefühles, das in einem Volke vorwaltet, besonders des Gefühles für das Schöne und der Liebe zu demselben, die sich nach Umständen bis zum Enthusiasmus steigern wird. Diese Liebe wird nicht nur Veranlassung geben, daß die Kunst vielfache, reiche, nie fehlende Gelegenheit zu Gestaltungen für die Bedürfnisse des Kultus, des Staates und der Einzelnen gewinnt; sondern sie wird dieselbe auch mit Anerkennung, Ehre und Belohnung umgeben, so wie sie in den Künstlern selbst warmen und lebendigen Sinn für ihre Thätigkeit begeistern und in ihre Werke sich als inneres und reiches Leben ergießen wird.

5. Auch der Natur des Landes, der Schönheit seiner Gebirge, seiner Thäler, seiner Flüsse, Seen und Meere; der Mannigfaltigkeit und des Reichthums seiner Früchte; der Hei-

terkeit seines Himmels und der Anmuth des Klima's darf man gedenken, wo es sich von den Bedingungen handelt, unter denen die Kunst in einem Volke gedeihen kann; vor allen Dingen aber der Schönheit menschlicher Gestalt, insofern sie durch Abstammung eines Volkes und durch die Natur seines Landes bedingt, durch Pflege und weise Erziehung entfaltet, durch Bildung, Gesinnung und Sitte gereinigt und verklärt wird. Ist doch auch die menschliche Gestalt ein Gewächs, wenn auch das edelste, das sich, wie ein jedes Erzeugniß, aus den bestimmten Einflüssen des Himmels und der Erde entwickeln und in dem Maaße gedeihen wird, als dieselben ihm günstig sind, und das Gedeihen durch harmonische geistige Pflege gefördert wird. Es wird nun nöthig seyn, diese allgemeinen Ansichten in Bezug auf diejenigen Völker zu setzen, bei denen die Kunst in eigenthümlicher und bedeutender Weise sich entwickelt und in einer gewissen Folge und Ueberlieferung bis in die neueste Zeit fortgesetzt hat; wir meinen die Aegyptier, die Griechen, die Römer und die christlichen Völker.

6. Für Aegypten schienen die Verhältnisse, unter welchen die Künste gedeihen, sich als sehr günstig anzukündigen. Ein Land von einer unerschöpflichen Fruchtbarkeit, geeignet, eine dichtgedrängte Bevölkerung im Ueberfluß zu nähren; ein sehr mäßiges und gesundes Volk; ein reicher und tiefsinniger Kultus; die Thaten und der Ehrgeiz mächtiger Pharaonen; die ganze Fülle des Großen, Mannigfaltigen, des Bedeutsamen, was das Leben einer Nation während einer unberechenbaren Dauer von Urgeschichte und Größe in religiösen, politischen und socialen Verhältnissen entfaltet und der Kunst zur Vermittlung übergibt—: bedingt nothwendig eine reiche

und bedeutsame Gestaltung dessen, was sie fördert, und in der That erscheint die bildende Kunst: Architektur, Skulptur und Malerei, im fernsten Alterthum des Landes, wo seine Geschichte kaum dämmert, schon in bestimmter Entwicklung, und hat in einer Folge von 3 bis 4000 Jahren das Nilthal, wie die Metropolen seiner Gebirge, mit einer unermeßlichen Menge von Werken erfüllt, deren viele durch kolossale Größe Alles übertreffen, was das menschliche Geschlecht auszuführen versucht hat, und welche alle sich durch eine Festigkeit des Typus, eine Mannigfaltigkeit der Gestaltung auszeichnen, daß noch in dem Theile, der nach so vielen Stürmen sich erhalten hat, das ganze Leben des Volkes wie in einem figurirten Buche vor uns liegt. Gilt es aber, den Geist und Gehalt der ägyptischen Kunst zu beurtheilen, so müssen die oben erwähnten Verhältnisse, unter denen sie gediehen, in Erwägung gezogen werden.

7. Anlangend den Kultus und die Religion, so waren den Aegyptiern die Götter große Symbole der Schöpfung des Himmels und der Erde und dessen, was darinnen ist. Sie wurden im Wesentlichen immer als Solche betrachtet und verehrt. Zu bestimmter Persönlichkeit sind sie in der Vorstellung des Volkes nie gediehen, und seine Mythologie gewann in Folge davon etwas Einförmiges und ausschließlich Allegorisch-Mystisches. Es kam nicht zu einer Entwicklung der freieren Thätigkeit der Götter, nicht zu einer Mythologie voll großer Charaktere und Katastrophen, und selbst das einzige Epos der ägyptischen Sage: die Entstehung, das Leiden, der Tod und die Wiederkehr des Osiris, verhüllt nur wenig die Allegorie des anschwellenden, versiechenden und nach den Kämpfen mit den Sandstürmen der Wüste wieder-

kehrenden Flusses. Hier also fehlt der Kunst der Kreis idealer Göttergestalten, und sie wird bei Darstellung des Göttlichen um so mehr von dem Höheren zurückgeführt, als nach Vermischung des Symboles und der göttlichen Natur, die Götter mit Thierhäuptern oder unter Gestalten von Thieren gebildet wurden.

8. Die bürgerliche Gesellschaft war streng nach Stammgeschlechtern (γένη, γενεαί) oder Stämmen und Kasten getheilt, ein jedes Individuum an das Schicksal und das Geschick seines Geschlechtes gebannt. Herrschend waren zwei Stämme von Kriegern, aus welchen die Könige kamen, und einer von Priestern, welche den ganzen reichen Tempelkultus besorgten, die Richter, die Lehrer, die Aerzte, die Rathgeber der Könige, wie Verwalter aller Kenntnisse und die Ordner aller Lebensbedingungen lieferten. Die übrigen Stämme waren dienend, und jenen dreien unterworfen, denen das Land gehörte.

Wie der Kultus, so begründete diese bürgerliche Ordnung feste und unlösbare Normen, und so wenig wie in den bürgerlichen Dingen und Ordnungen, in den Kenntnissen (sogar die Heilkunde war an alte Regeln und Mittel gebunden), eben so wenig war gestattet, die alten Satzungen der Kunst zu ändern; sie waren in dem fernsten Alterthume mit ihnen entstanden und wurden von der hieratisch-aristokratisch-monarchischen Staatsform im Banne der alten Schranken zurückgehalten.

9. Wie der Staat, so stand auch die höhere Bildung unter Gewährschaft und Maaß des priesterlichen Gesetzes; es fehlte weder an Poesie, noch an Tonkunst und Mimik; auch die Monumente der ägyptischen Malerei geben davon Kunde; aber freie und höhere Entfaltung derselben war so

wenig gegeben, wie eine von der Ueberlieferung entbundene Forschung möglich, und was als ägyptische Philosophie erscheint, ist immer nur eine besondere Ermäßigung ihrer Natur-Symbolik und des darauf gegründeten allegorisch-mystischen Mythus. Es war darum dem Geiste der Aegyptier auch nicht möglich, zur höheren Einsicht in das an sich Schöne und zu den Gesetzen seiner Darstellung durchzubringen.

Unter solchen Verhältnissen war es der ägyptischen Kunst zwar gestattet, sich in das Kolossale zu erheben und ihre Werke der Majestät der Götter, der Pracht des Kultus, der Größe der Pharaonen entsprechend zu entfalten, auch mit möglichstem Reichthume auszustatten; aber da der Grundtypus überall zu wahren kam, so erhoben sich auch ihre gewaltigsten Bauwerke für den äußern Anblick nicht über die Form in schrägen Flächen geebneter Anhöhen und Berge, und ihre Bildsäulen nicht über die Festigkeit und Steifheit der Stellung und Haltung, welche das frühe Alterthum eingesetzt hatte; ihre Reliefe aber, da wo belebte Bewegung, die vielfache Thätigkeit und Uebung des bürgerlichen Lebens in den Grabgrotten, die Schlachten zu Wasser und zu Lande an den gewaltigen Mauern der Krönungshallen zu bilden kamen, offenbaren bei aller Lebhaftigkeit eine Unvollkommenheit der Zeichnung, eine Gezwungenheit der Zusammenordnung, welche den Zeiten der Unmündigkeit angehört, und noch durch den Mangel an perspektivischer Behandlung gesteigert wird, in Folge von welcher es geschieht, daß die einzelnen Reihen der Schiffe über einander kämpfend erscheinen, und die Wagenlenker mit ihren Geschirren über die Köpfe der untern hinwegsetzen. Doch sind alle untergeordneten

Theile, die Mannigfaltigkeit der Blüthen, Blumen, der Früchte, zum Theil auch der Thiere, mit dem feinsten Geschmack ausgeführt, und ist der Charakter der verschiedenen Völker, mit denen Krieg geführt wird, in ihren Trachten und Waffen mit äußerster Treue wiedergegeben.

10. Der Styl ihrer Kunst blieb darum auch in den schönsten Werken ein hieratisch gebundener. Sie trägt das stereotype Gepräge des Kultus, des Staates, der Bildung, auch in ihrem Sinne zum Schönen, und ihre Werke sind darum zwar hieratisch bedeutsam, aber sie sind nur für gewisse Zeit, Bildung, Art und Form des Denkens und Fühlens gemacht. Sie stehen deßwegen außerhalb der Sphäre des unbedingt Schönen, welches allein der Nachahmung anderer Völker würdig ist.

11. Die ägyptische Kunst, so weit sie als Architektur, Skulptur und Malerei bekannt ist, wird maaßgebend für die übrigen orientalischen Völker, nicht als ob sie ihre Mutter, sondern weil diese mit ihr aus gleicher Wurzel entsproßt und von gleichem Geiste gepflegt worden ist. Was von ihr früher in den Ruinen von Persepolis bekannt war; was gegenwärtig aus den Trümmern von Ninus zu Chorasabad an Werken assyrischer Architektur und Skulptur hervorgezogen wird, ist bei aller Verschiedenheit im Einzelnen doch derselben Wurzel entsprossen, und unter ähnlichen Einflüssen von Seite mächtiger Priesterschaften und großartiger Eroberer gebildet worden. Es verhält sich nicht anders mit denen des mittleren und hinteren Asiens. Wie Poesie unter jenen Völkern in innerer Uebereinstimmung und Congenialität mit den plastischen Erzeugnissen sich gestalte, ist früher nachgewiesen worden.

Wie unter den iranischen Volkern und in den Büchern des Zendavesta ist sie in den Veda's, in den Purana's einem Kultus und einer auf ihn gegründeten Anschauungsweise göttlicher und menschlicher Dinge dienstbar, nach welcher die irdischen Erscheinungen sammt dem Menschen aus der Wirkung göttlicher Potenz hervorgegangen und ihren Einflüssen unbedingt unterworfen sind; bei den Hindu noch obendrein ohne Realität, und nur als ein Scheinbild des Wesens ohne Verkehr mit seinem Innern, darum aber ernsten Bestrebens kaum würdig und als Schattenhaftes von der Erwägung und dem menschlichen Trachten möglichst fern zu halten.

12. Gehen wir zur griechischen Kunst über, so erscheint die Grundlage ihrer Religion und ihres Kultus mit der orientalischen Weise übereinstimmend. Auch die Götterlehre der Griechen begann von Symbolisirung der Natur, und ihre ältesten elementaren Götter schimmern, wie wir oben bemerkten, als Potenzen der kosmogonischen Gestaltung noch in der Theogonie durch.

13. Indeß aus Potenzen der Natur wurden sie sehr frühe Persönlichkeiten von bestimmter Art, besonderer Herrschaft und Macht, Wesen rein ausgeprägter Charaktere, und sehr entschieden ausgesprochener Gesinnung.

Der Olympus, wie er sich allmälig theils aus nationalen Erzeugungen, theils durch eingeführte Götter bevölkerte, stellt sich als eine in sich abgeschlossene Göttergemeinde von fester Eigenthümlichkeit der Gestalten den bürgerlichen Gemeinden auf der Erde fast parallel zur Seite. Diese Götter waren zugleich nicht von unbedingter Macht; sie standen unter dem Schicksale oder der nothwendigen Verkettung der

Ursachen und Wirkungen. Nur wer diese im Voraus durchschaute, konnte, indem er die That vermied, aus der eine bestimmte Wirkung folgen mußte, dieser entgehen. Eine solche Voraussicht wurde ursprünglich der Gäa und Themis innewohnend gedacht. Selbst Zeus hatte sie nicht. Er mußte durch Prometheus nach der Belehrung, welche dieser seiner Mutter verdankte, erfahren, unter welchen Bedingungen er dem Schicksale entgehen könne, das seine Macht mit Umsturz bedrohe. Später finden wir diese Voraussicht in ihm selbst wieder, und er wird dadurch zum Herrn des Schicksals.

Die hellenischen Götter waren eben so wenig von Ewigkeit her; wenigstens diejenigen, welche zu bestimmten Persönlichkeiten gediehen, waren in der Zeit geboren; sie hatten demnach die Bedingungen ihrer Macht und ihres Daseyns mit den Menschen gemein; diese waren mit ihnen gleichen Geschlechtes, und nur an Macht verschieden, und dadurch, daß die Dauer ihres Lebens beschränkt war.

14. Nach dieser Anschauungsweise erscheint der Mensch allerdings den Göttern unterworfen: er ist ihrer Hülfe bedürftig, und ihren Wirkungen, ihrer Macht ausgesetzt; selbst sein Geist wird von ihnen, sobald sie es wollen, erfaßt und zu bestimmten Entschlüssen und Handlungen getrieben; aber er steht in andrer Hinsicht mit ihnen auf gleicher Linie, und gegenüber der höchsten Naturgewalt in gleichem Verhältnisse. Darum sind die begabtesten Geschlechter der Heroen Bastarde der Götter. Sie leiten ihr Geschlecht von ihnen und sterblichen Frauen, oder von Göttinnen und sterblichen Vätern ab. Das Verhältniß der Menschen zu den Göttern gewinnt dadurch eine Seite, wo dann menschliche Freiheit neben gött-

licher Macht bestehen kann, aber wohl die Ueberhebung ausgeschlossen und Ehrfurcht und Scheu vor ihnen geboten ist.

15. Eine Religion dieses Wesens, welche den Thaten von Göttern in den Menschen eine glänzende Reihe analoger Persönlichkeiten entgegenstellte, die schon in dem homerischen Gesange scharf umrissen und klar gezeichnet sind, die Götter aber unter sich und mit den Menschen in vielfache Begebenheiten verwickelt, dem irdisch-beschränkten Leben der Gegenwart, ein idealisch-heroisches der Vergangenheit entgegenstellt und der Thätigkeit reich begabter Sterblichen sogar den Kampf gegen sie gestattet, zeigt sich gerade der höchsten Aufgabe der redenden wie der bildenden Kunst in besonderer Weise günstig, welche in den Götter- und Heroensagen ihre Ideale: der Erhabenheit, der Stärke, des Muthes und der Würde, der Jugendlichkeit und Anmuth schöpfte, und in den Gestalten der Götter und Göttinnen, der Helden und Heldinnen zur Anschauung bringen soll. „Stieg Phidias in den Olympus, um den Kronion zu erblicken, oder kam dieser herab, ihm sein Antlitz zu zeigen?“ so fragt ein Dichter, um die Bewunderung auszudrücken, welche die Bildsäule des olympischen Zeus von jenem großen Meister in ihm hervorrief. Die Frage gilt für die ganze griechische Kunst, die poetische wie die bildende, sie gilt für Homer wie für den großen Plastiker. Indem der Olympus sich ihnen und ihren Genossen aufthat, und sie im begeisterten Gemüthe den Kreis erhabener Gestalten in ihm, die Kroniden gleichsam auf ihren goldenen Stühlen in den ewigen Hallen erblickten und zu ihrer Darstellung begeistert wurden, waren der höheren Kunst alle Bahnen und Pforten aufgethan. Die Dichter waren vorangegangen, und an der Größe des ionischen Sängers richtete

sich der Geist des Phidias wie des Zeuris zur Empfängniß idealer Gestalten empor.

16. Das Prinzip persönlicher Selbstständigkeit und besonderer Gesinnung und Bestrebung, welches ihren Olympus gegründet und bevölkert hatte, waltet in ähnlicher Weise bei Anordnung der menschlichen Verhältnisse im Staate und in der Familie. Schon die monarchische Ordnung der homerisch-achäischen Zeit zeigt eine durch den Einfluß mächtiger Stammhäuptlinge beschränkte königliche Macht, und in dieser Beschränkung die Bedingungen politischer Freiheit. Die dadurch bedingte selbstständige Gesinnung der Einzelnen tritt bestimmter hervor nach Untergang der alten Herrschergeschlechter; und nachdem ihre Macht in den einzelnen Staaten, sey es auf die Häuptlinge reicher und angesehener Familien, oder auf die Volksgemeinde übergegangen war, suchen die Staaten, sey es, daß sie aristokratisch oder demokratisch sich gliedern, die Freiheit auf öffentliche Ordnung und Gesetze zu gründen. In den freien Formen der Gemeinde, die einen jeden Vollbürger zur Theilnahme wie an den Verhandlungen und Thaten, so an den Ehren, rufen, entfaltet sich edle, das Ganze umfassende Gesinnung als die Mutter rühmlicher Thaten, und eine Geschichte, die reich ist an großen Anstrengungen und Widmungen für das öffentliche Wohl, während zugleich das besondre Leben der Einzelnen sich dem öffentlichen entsprechend entfaltet, und ähnliche Güter löblicher und freier Gesinnung aus sich entwickelt.

Insofern aber die Kunst an das Oeffentliche und seine Darstellung gewiesen und bestimmt ist, es mit ihren Leistungen zu durchdringen, zu schmücken, die Jugend und das männliche Alter zu rühmlicher That aufzumuntern, den Sieg mit

Ehre zu umgeben, und den Kranz des Ruhmes auch dem für das Vaterland Gefallenen zu flechten, war ihr hier in ähnlicher Weise, wie durch den Kultus, ein reiches und mannigfaltiges Gebiet gegeben.

17. Aus dieser Gestaltung der Religion und des öffentlichen wie des besonderen Lebens und dem großen Gedeihen, welches sich bald über die zahllosen griechischen Staatsgemeinden im eigentlichen Griechenland, an den Küsten von Mazedonien und Thrazien, von Asien, Italien und Sizilien ausbreitete, entsproß naturgemäß eine freiere Ansicht wie des Lebens und seiner Verhältnisse, so des Kultus und der Religion selbst; zugleich entwickelte sich aus ihr eine Forschung, die das Wesentliche der Natur, der Götter und der Menschen zu durchdringen sucht, und nach allmäliger Ablösung der Scheu vor Aenderung des Ueberlieferten allein das Wahre zum Grunde und seine Entfaltung in reiner Form zum Gegenstande hat.

Diese freiere Forschung, die in höchster Potenz sich als Philosophie, als ionische, dorische und attische darstellt, durchdringt weckend und gestaltend alle Bestrebungen der Nation, auch wo die Form des philosophischen Denkens sich nicht als solche herausstellt; es ist ein allgemeines Trachten, das Wesentliche und Bestimmende in den einzelnen Erscheinungen zu ergründen; es aus sich selbst zu entfalten und nach den Erfordernissen steigender Einsicht edler zu gestalten; daher unter den hellenischen Stämmen, nachdem die in alter Zeit eingesetzten Formen des Staates, des Kultus, des Wissens und der Kunst eine lange Reihe von Menschenaltern gedauert hatten, sich allmälig bei dem Eintritt dieses geistigen Frühlings die selbstständige Einsicht geltend machte, und auch

auf dem Gebiete der Kunst zuletzt die Fesseln der Ueberlieferung brach, um sie auf dem Wege der Naturnachahmung der Bildung des Ideales entgegenzuführen.

18. Dieses Bestreben wurde noch durch den regen und heitern Sinn der Nation und durch ihren Enthusiasmus für Schönheit getragen. Man würde das hellenische Wesen falsch verstehen, wenn man es als bloß auf das Sinnliche und Aeußere gewendet in das Auge faßte, und nicht wahrnähme, wie es zugleich auf das Tiefe, auf den Ernst und das Erhabene gerichtet war; eine bloß sinnliche Auffassung der Dinge würde nie den großen Ernst, die Bedeutsamkeit, die Feierlichkeit, nie das Erhabene hervorgebracht haben, von welchem, wie ihr Staat und ihre Philosophie, so ihre Kunst auf jeder Stufe Zeugniß gibt. Allerdings aber wurde jenes auf das Erhabene und Tiefe gerichtete Bestreben von der Geistesfrische des Volks durchathmet, und die wunderbare Anmuth seines Meeres, die tiefe Glut seines südlichen Himmels, der milde Hauch seiner Lüfte schien sich auch als eine lautere, innere Aethersphäre über das Gebiet des geistigen Thuns und Schaffens auszubreiten und selbst das Tiefsinnigste zu verklären, was im Orient sich in den Ernst und die Schrecknisse der Verborgenheit und Dunkelheit einhüllte.

19. So konnte nicht fehlen, daß, was die Natur Schönes, besonders was sie in dem menschlichen Gewächse Anmuthiges, Bedeutsames und Erhabenes entwickelte, nicht nur die Aufmerksamkeit und die Neigung, sondern bald auch den Enthusiasmus der Nation auf sich zog. Nirgends ist die irdische Schönheit in ihrer Erscheinung so sehr anerkannt und gefeiert worden, als bei ihnen, und es gehört zu dem Ruhme des Volkes, daß es dieselbe nur dann als rein erkannte,

wenn sie der ungetrübte Ausdruck eines reinen Innern war, und in der edlen Gestalt sich edle Gesinnung offenbarte.

20. Dazu kam die natürliche Schönheit des menschlichen Gewächses unter den hellenischen Stämmen, die sorgfältige Pflege der Gymnastik, durch welche sie ihre Bildung noch reiner entfalteten, und die Festlichkeit, der reiche Schmuck des sozialen, des politischen und des religiösen Lebens; die vielfältige Anforderung und Aufforderung an alle Künste, ihr Bestes und ihr Schönstes zur Verherrlichung dieses Ganzen zu leisten, um aus Griechenland gleichsam einen heiligen Bezirk zu bilden, in welchem alle Künste die schönsten und edelsten Werke als die Erfolge einer besonnenen, weisen, auf das Ideale gerichteten und doch in der Natur wurzelnden Thätigkeit aufstellen, und zuletzt in unermeßlicher Fülle in den Häusern, Hallen und Tempeln, auf Märkten und Straßen häufen konnte.

21. Die Tonkunst entwickelte das alte einfache Tetrakord bald zur siebenbesaiteten Leyer, wiederholte die Tonfolge derselben und gelangte zu dem reichen Systeme der zwei verbundenen Diapason von 13 Tönen, die bald noch weiter bis zu 15 gesteigert wurden.

Sie bekam dadurch Stoff zu reicheren Melodien, und war bemüht, diese nach dem Geiste der einzelnen Stämme in den besonderen Tonarten eigen zu gestalten und zunächst für die Gesänge des Kultus und des geselligen Lebens, bald auch für den reicheren Tonsatz öffentlicher Schaustellung poetischer Werke auszubilden.

Auf diesem Wege brach sie, wiewohl nur langsam, die alten hieratischen Weisen, um sich für die Lyrik und zuletzt für die Dramatik reicher und mannigfaltiger zu entwickeln,

allein das innerlich Schöne und Bedeutsame anstrebend und verwirklichend. Doch stand sie gegen die Leistungen bei neueren Völkern dadurch zurück, daß die Anzahl der Instrumente beschränkt, daß die Melodie fast allein herrschend blieb, und die Harmonie nur in untergeordneter Weise und mit Sparsamkeit sich geltend machte, und daß sie von der Poesie fast unzertrennlich war. Sie behielt die Bestimmung, die Darstellungen derselben mit ihren Weisen zu umgeben und zu durchdringen, oder dem Tanze als Begleiterin und Erweckerin sich zu gesellen.

22. Die Poesie erscheint bereits in dem fernsten jugendlichen Alter der Nation durch den epischen Gesang zu einer Ausdehnung und Höhe gelangt, welche die Bewunderung auch der spätesten und gebildetsten Zeiten fortdauernd auf sich gezogen hat. Sie umfaßt die Sage von dem Ursprunge der Götter und der Menschen; sie begreift ursprünglich auch die ganze Sage von den Schicksalen der Helden und die attische Tragödie hat aus dieser spätern Gattung ihrer Werke viele ihrer schönsten Dichtungen geschöpft. Doch ist auf diesem Gebiete das Meiste verloren gegangen, und nur der Cyclus von Gesängen der Iliade und der Odyssee, unter dem Namen des Homer vereinigt, ragen als das Bedeutsamste, Größte und Schönste, was jenes frühe Alterthum hervorgebracht, über den beinahe gänzlichen Untergang des Andern hervor, um so bedeutsamer, weil an ihn alle spätere Kunstübung sich anschloß, aus ihm die reinste und edelste Nahrung sog.

Dieselbe Poesie umfaßte zugleich Gesänge auf das Lob der Götter oder Hymnen, Klagelieder, Hochzeitlieder, und schmückte mit ihren Ermahnungen und Sprüchen mannigfach

das gesellige Leben. Es war also eine und dieselbe Form, welche die verschiedenen Arten der später aus einander weichenden Poesie vereinigend und vermittelnd sich als episch darstellt, nur daß das Erzählende in ihr allerdings als vorherrschender Charakter sich zeigt.

23. So wie die Umgestaltung des Staates und des Lebens sich gegen die dreißigste Olympiade mehr verbreitete, wurde die altüberlieferte Form des Hexameter, wie es scheint, von Archilochus durch das Distichon gebrochen, wie wir oben bemerkten, in ihm anfangs Gesänge der Klage, bald auch Darlegung politischer Weisheit, kriegerischer Ermahnungen und heiterer, sozialer Betrachtungen, selbst die Liebesklage niedergelegt. Die Elegie erschien in großer Mannigfaltigkeit als eigenthümliche und die Lyrik vorbereitende Gattung der Poesie vielgestaltig in ihrem Wesen, und dieses abspiegelnd in dem Epigramm, das sich sehr früh aus ihr entfaltete.

24. Wie aber, nachdem durch das Distichon die Form des Hexameter gebrochen war, sich bald die des iambisch-trochäischen Rhythmus geltend gemacht und die Form des Epodos erzeugt habe, ist oben bemerkt worden. Es war dadurch der lyrischen Gattung die Bahn geöffnet, welche von Epicharmos bis Simonides die mannigfaltigsten und anmuthigsten Weisen entfaltete. Wir haben eben so in der rhythmischen Erörterung bemerkt, wie, analog der ionischen Lyrik, die dorische und äolische ihren Charakter, entsprechend den Stämmen, entfalteten, von denen sie den Namen trugen.

25. Ist es aber der Lyrik eigen, sich aus der objektiven Beschaulichkeit, die in den Sängern des Epos waltet, herauszuwenden, und die der Darstellung würdigen Gegen-

stände der besondern Anschauungsweise des Dichters und seinem besondern Urtheile zu unterwerfen, so ist offenbar, daß in ihr uns das Bild einer innerlich bewegten Zeit entgegentritt, in welcher die Selbstständigkeit des Individuums, mit der ihm eigenen Weise der Erwägung und Darstellung die Stelle der in sich befriedigten und in keiner allgemeinen Ansicht ruhenden Anschauungsweise der Homeriden eingenommen. Das Melos ist eben so das treue Abbild der hellenischen Freistaaten der verschiedensten Formen — voll dorisch-aristokratischen Ernstes, ionisch-demokratischer Ueppigkeit und äolischen Ungestümmes, wie das Epos, die in sich Eine und wesentlich auf dem Schirme der Könige ruhende Ordnung und Sinnesweise der achäisch-monarchischen Zeit abspiegelnd.

26. Die Bedeutsamkeit des lyrischen Gesanges wurde noch dadurch gehoben, daß zu seinem Vortrage Genossenschaften von Sängern, Knaben oder Jünglingen, oder Männern, Jungfrauen und Frauen in den Chor zusammentraten, der in besonderer Weise gegliedert und unter einen tonkundigen Meister als Chorführer gestellt, die Lieder einzuüben und unter mimischer Begleitung vorzutragen hatte. Dadurch wurde die höhere Lyrik zum Chorgesange erhoben, und in dieser bedeutsamen Form breitet sie sich über alle Verhältnisse des Kultus und des Lebens aus: sie liefert die Gesänge für die Götter: *ὕμνοι, παιᾶνες* — für Hochzeit und für Trauer: *ἐπιθαλάμιοι ὕμνοι* und *θρῆνοι* — für die Feier der Siege, nicht nur der kriegerischen, sondern auch der in öffentlichen Spielen, die mit dem Festzuge (*κῶμος*) begangen wurden: *ἐπικώμια ἐπινίκια*, welche den Sieger unter Begleitung von Leyern und Flöten nach dem Orte führten, der zum Gelage bestimmt war. Von besonderer Ausstattung waren die bac-

chischen Chöre, sowohl die heiteren: die κωμῳδίαι, als die ernsten, deren Enthusiasmus anfangs gehaltener, später in den entfesselten Dithyrambus, den höchsten Ausdruck bacchalischer Leidenschaft überging.

Der Wetteifer der Chöre und der Dichter wurde noch dadurch gesteigert, daß bei öffentlichen Festen wie bei Siegesfeiern sie nach einander aufzogen, und dem Sieger der Preis zuerkannt wurde, also in Kampf und Sieg ein ἀγών auch auf diesem Gebiete eintrat.

27. Die Poesie der Griechen gedieh endlich zur dramatischen. Indem sie bei den bacchischen Festen zu den Chören und Dithyramben noch die Gespräche derjenigen führte, welche zum Theile in phantastischen Gestalten als Satyrn und Silenen, als Bacchus und Ariadne selbst dabei erschienen, fand sie die Gelegenheit, das Gespräch, welches anfangs der Erzählung diente, zum Träger der Handlung zu erheben, diese aus ihm zu entwickeln und sie mit dem lyrischen Gesange zu einem Ganzen zu vereinigen.

28. Das Drama dämmert in der Geschichte der dorischen Poesie und in dem achäischen Staate von Sizyon; es gedieh in Sizyon zu selbstständiger Gestalt der ältesten Komödie, welche mit Vorliebe mythische Stoffe in heiterer Weise zu behandeln, aber auch tiefsinnige und würdige Darstellungen in sich aufzunehmen wußte, und so scheinen auch einfachere tragische Gedichte bei den Doriern gewesen zu seyn.

29. Indeß war es dem Geiste des attischen Volkes und seiner Kunstliebe vorbehalten, das Drama, nachdem es in der einfachen Gestalt bei ihm aufgenommen war, reicher und bedeutsamer zu entwickeln und auszustatten, als Heldenspiel oder Tragödie und als Lustspiel oder Komödie, zwischen

denen das Satyrspiel, das satyrische Drama, hauptsächlich Stoffe aus dem Mythus des Bacchus enthaltend, sich in der Mitte bewegte. Die Tragödie selbst wurde in dem Einen Zeitalter des Aeschylos, Sophokles und Euripides gemäß dem Geiste dieser drei Männer und der während ihrer Thätigkeit wechselnden Zeit ausgebildet. Sie erscheint bei Aeschylos in der heroischen Form politisch-ethischer Erhabenheit der Kämpfer bei Marathon — bei Sophokles in der milderen Weisheit der perikleischen Periode und in ihrer sittlich-poetischen Vollendung ihre Blüthe darstellend; und bei Euripides der nach dem Rhetorischen und Geschwätzigen sich hinwendenden Weise der späteren Attiker in wesentlichen Theilen huldigend und die Strenge der vollendeten Form auflösend; während die Komödie in ihren ältesten Erscheinungen das Oeffentliche begreift, die Gebrechen des Staates, der Staatsmänner, die Verirrungen der Bildung, der Tonkunst, der Poesie, die Sophistik und das von ihnen drohende Verderben in heiteren, drastischen und energischen Gemälden auf einem phantastischen Grunde entwirft, und Alles, Scherz und Spott, wie Ernst und Würde, mit lyrischer Anmuth zu durchdringen weiß. Nachdem aber mit dem Untergange der Demokratie diese kecke Weise des politischen Stoffes nicht mehr zulässig erschien, zog sie, zum Theile noch in den Werken des Aristophanes, sich auf das Allegorische und Mythische zurück, um zuletzt durch Mänander und seine Zeitgenossen ganz auf die Verhältnisse des gewöhnlichen Lebens und ihre Darstellung allein sich zu beschränken.

30. Die Mimik war mit dem Vortrage der poetischen Werke fest und innig verbunden, und entfaltete sich zugleich in den von der Poesie unabhängigen Arten des Tan-

zes, gedieh dann als Vermittlerin der dramatischen Darstellung zu einer größeren Ausdehnung und Mannigfaltigkeit, um sich endlich auch auf dem Gebiete des Drama von der Poesie zu lösen und als Pantomime ganze Tragödien darzustellen.

31. Wie die Lyrik und die mit ihr verbundene Tonkunst und Rhythmik entfaltete sich ihnen analog auch die Architektur nach dem Geiste der einzelnen Stämme, den Ernst, die einfache Würde in dem dorischen Baustyle; das Weichere und Geschmückte in dem ionischen; und die reichere Fülle und Schlankheit in dem äolischen Baustyle darstellend, für welchen man den Namen des korinthischen gewählt und geltend gemacht hat. In allen ihren Werken ist das Bestreben, die überlieferten Formen durch größere Freiheit und Ausbildung in das Einzelne vollkommen und dem Begriffe der reinen Schönheit entsprechend zu entfalten und zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen, während eben so die Mannigfaltigkeit der monumentalen Bauwerke, wie ihre sinnvolle Schönheit sich über alle von hellenischen Völkern besetzten Länder und zuletzt auch über die von der mazedonischen Eroberung aufgeschlossenen erstreckte.

32. Die Skulptur bewegte sich eine längere Reihe von Menschenaltern bis gegen die funfzigste Olympiade herab in altüberlieferten, hieratischen Formen, zwar an technischer Fertigkeit und Behandlung mannigfacher Stoffe gewinnend, aber in ihren Formen fortdauernd auf eine Weise gebunden, daß die aus jener Zeit nachweisbaren Gebilde den steifen und gebundensten Typus unerschüttert an sich tragen. Als aber die Verjüngung und Umgestaltung alle Verhältnisse des Kultus, des Staates und des Lebens durchdrang, erstreckte sie

sich bei Entfaltung des hellenischen Geistes auch auf die Darstellung plastischer Gestalten. In dem Maaße, wie man die Fessel der alten Ueberlieferung abstreifte, wurden sie naturgemäßer ausgeführt, und die schon in der alten Form bedungenen Ideale nicht ohne Hülfe und Unterstützung besonders der homerischen Poesie und ihrer Göttergestalten, auf das Sinnreichste und den Persönlichkeiten der Götter Entsprechendste zur höchsten Schönheit und zu typischer Darstellung der höchsten sittlichen Eigenschaften entfaltet. Vorzüglich auf dem Gebiete der Plastik zeigte der hellenische Geist seine ganze Reinheit und die reichste Fülle seiner Mannigfaltigkeit.

33. Nachdem aber unter dem Einflusse höherer Einsicht und der Gunst äußerer Verhältnisse das rege Gefühl für das Schöne dahin geführt hatte, daß die Gesetze reiner Schönheit erkannt, ins Bewußtseyn übergeführt und in den Werken großer Meister in sich vollendet und abgeschlossen dargestellt worden war, dienten diese den künftigen in einer Weise zum Muster, daß auch die spätere Skulptur, besonders der großen Schulen von Athen und Rhodus, in treuer Nachbildung derselben sich bis in die Zeit der römischen Kaiser herein bewähren konnte, ohne darum ihr eigenthümliches Leben zu verlieren, und so, daß auch in dieser neuen, überlieferten Form Neues und Mannigfaltiges gebildet und in ihr verschiedene Weisen des klassischen Styles offenbart wurden.

34. Die Malerei folgt im Ganzen demselben Gange; besonders auf den irdenen Gefäßen hat sich eine große Mannigfaltigkeit und Fülle alter fester, hieratischer Bildungen und Darstellungen in schwarzen Figuren auf rothem Grunde erhalten, welche sich nach den persischen Kriegen erweichen und

in jenen Gefäßen, die rothe Figuren auf schwarzem Grunde haben, zu immer größerer Freiheit, Schönheit und Mannigfaltigkeit gedeihen, ohne darum das alte Prinzip der Monochromatik, das heißt, des gleichförmigen Aufsetzens der Farben, aufzugeben.

35. Daneben aber gelangte sie um die Zeit des peloponnesischen Krieges zu der großen Erfindung der Farbenmischung, und wußte dann in den Werken der edelsten und besten Meister bis über Apelles und Protogenes herab die Natur in ihrer reinsten Fülle und Herrlichkeit darzustellen.

36. Die griechische Kunst wurde auf diesem Wege dahin geführt, daß ihre Werke zwar alle ein und dasselbe nationale Gepräge tragen, aber zu gleicher Zeit das Schöne in den reinsten und vollendetsten Formen darzustellen, darum aber als Muster und Vorbild für alle Zeiten und alle Völker gelten können, nicht um das Eigenthümliche derselben zu unterjochen, sondern als Mittel und Hülfe edlerer Gestaltung und Bewahrung desselben, so daß es sich selbst treu und unter Leitung des hellenischen Geistes zugleich sich edler und voller aus sich selbst entwickeln kann, und als Hülfe, wenn es gilt, Völker und Zeitalter aus der Entartung des Manierirten zu der Erkenntniß und Bildung der einfachen und keuschen Schönheit zurückzuführen.

37. Die römische Kunst auf dem Gebiete des Tonsatzes, der Poesie und der Mimik erscheint als Gegenbild und Abbild der griechischen, doch in der Poesie mit römischem Geiste vermählt und auch durch das Material und die Form der Sprache eigenthümlich, als die erstgeborne und edle Tochter der griechischen Kunst.

38. Auf dem Gebiete der Architektur hatten die Rö-

mer den Bogenbau von den Hetruriern empfangen; indem sie diesen, wie oben bemerkt wurde, weiter entwickelten und mit dem statischen, geradlinigten Baue der griechischen verbanden, wurden sie die Urheber der Mischung verschiedener Baustyle. Ihre Architektur erscheint darum als eine alterirte, die auch bald durch Uebertreibung und Ueberladung in Manier überging, obwohl in ihren schönsten und bedeutsamsten Werken der Charakter des Volkes, das Gepräge des Großartigen und des Festen ihnen aufgedrückt ward.

39. Skulptur und Malerei blieben eben so, wie Tonkunst und Mimik, der griechischen Ueberlieferung treu ergeben, und was die Römer hinzuthaten, war nur das Zufällige, aus ihrer Sitte, aus ihren Gebräuchen, aus ihrem Leben und aus ihrer Kleidung Hinzugekommene.

40. Die griechisch-römische oder klassische Kunst verging mit dem innern Leben des Alterthums, obwohl auf dem Gebiete der Poesie besonders die untergeordneten Gattungen, wie: das Epigramm, zum Theile auch das Epos, in späterer Zeit in schönen Nachblüthen ein über ihr natürliches Ziel verlängertes Leben führen. Am auffallendsten erscheint die Entartung auf dem Gebiete der Architektur, der Skulptur und Malerei, die mehr und mehr in das Unförmliche, Gezwungene und Ueberladene übergingen.

Dieser gänzliche Verfall war nicht ein zufälliger, sondern hing mit der Auflösung des Alterthums in seinem Innern zusammen. In Folge derselben waren die Götter als Gebilde der Phantasie erkannt, aus dem Leben entfernt, und dieses der innern Wirkung des Kultus entkleidet worden. Ebenso war der Staat, nachdem er die verschiedensten Formen der freien Gemeinden erschöpft hatte, zuletzt in Rom

durch das Uebergewicht mächtiger Waffenhäuptlinge in unbeschränkte Gewalt und militärischen Despotismus ausgeartet, welcher allem Edlen und Freien bald systematisch, bald instinktmäßig widerstrebte; und obwohl das Rechtsprinzip mit einer gewissen Stärke sich außer der Sphäre der Macht in den sozialen Verhältnissen behauptete, versank doch unter römischer Herrschaft das menschliche Geschlecht in willenlosen Gehorsam und in Dienstbarkeit, in Folge wovon die Länder verödeten und von Bedrückung und Elend überzogen wurden.

Diesem Verfalle der Kunst innerlich verbunden geht die Verkommniß des Wissens, die Schwächung der Einsicht und der Gesinnung, und zuletzt die Auflösung alles sittlichen Gefühles, vorzüglich in den herrschenden und bestimmenden Klassen, und als äußerstes Resultat erscheint eine Lasterhaftigkeit und Ruchlosigkeit, die alle Verhältnisse des Kultus, des Staates und des Lebens durchdringt und in Fäulniß aufzulösen droht.

41. Aus diesem Ungemach war Befreiung des menschlichen Geschlechtes nur möglich, wenn eine neue, Religion, Staat und Leben durchdringende Ansicht göttlicher und menschlicher Dinge gewonnen und eine Wiedergeburt des menschlichen Geistes eingeleitet, entfaltet und durchgeführt wurde.

42. Dieses geschah durch die Kunde göttlicher Dinge, welche dem Volke der Juden zu Theil geworden und in dem Christenthume zu ihrer Vollendung gediehen war.

Es ist nicht dieses Ortes, den Inhalt des Christenthums darzulegen, oder seine Entfaltung in Lehre und in der äußern Form der Kirche zu verfolgen, wohl aber gilt es, jenen Inhalt als die Grundlage einer Wiedergeburt des mensch-

lichen Geschlechtes in das Auge zu fassen, aus welcher eine neue Kunst sich entwickelt hat, und das ästhetische Urtheil über diese dadurch vorzubereiten.

Nach christlicher Anschauungsweise erscheint Gott als der Dreieinige, ihm gegenüber der Mensch nach seinem Bilde geschaffen, aber durch den Fall von ihm getrennt und durch die Erlösung wieder zu ihm zurückgeführt. Der Träger dieser Kunde, die als unmittelbar überlieferte die Offenbarung heißt, ist das Volk der Juden; dieses ist darum von seinem Ursprunge aus den Abrahamiden bis zu seiner letzten Auflösung und Zerstreuung auf das Innigste mit der ihm geoffenbarten Lehre verknüpft. Diese stellt sich unter der Form eines Bundes dar, den die Gottheit mit dem Volke Israel einging, und zufolge von welchem sie ihm Schirm und Pflege verhieß, und das Volk dagegen zu treuem Dienste Jehovah's und zur Heiligung durch denselben sich verpflichtete. Dieser Bund aber: διαθήκη, testamentum, ist ein doppelter: ein alter, den Jehovah mit Abraham und seinem Geschlechte schloß, und ein neuer, oder eine Erneuerung desselben, die durch Christus, seine Erscheinung und seinen Tod vermittelt wurde. Die Urkunden über den einen und den andern werden darum als die Bücher alten und neuen Bundes bezeichnet, und bilden als Bibel, als Buch der Bücher, die Grundlage und den Inhalt dieser Wiedergeburt des menschlichen Geschlechtes.

In den Werken des alten Bundes erscheint Gott als König und Herr des israelitischen Volkes, umgeben von den überirdischen Mächten: Elohim, seinen Boten, Cherubim oder Engeln, auch diese zum Theil in den Fall verwickelt, der das menschliche Geschlecht von ihm trennte. Die abgefallenen

aber werden besiegt und in die Unterwelt gebannt; dort walten sie als δαιμονες, als böse Geister, nicht ohne in das Leben der Menschen vielfältig einzugreifen.

44. Dem Jehovah gegenüber tritt nach kurzer Meldung über Ursprung, Verbreitung und Untergang des Menschengeschlechtes durch die Sündfluth und nach dessen Erneuerung in voller orientalischer Bedeutsamkeit Abraham auf, er selbst Nomade, und dadurch dem Urzustande der Gesellschaft zugewandt; aber zwischen angesiedelte und dem Ackerbau ergebene Stämme eintretend, wird dadurch eine Vermittlung der verschiedenen Kulturarten, zugleich aber auch die Ansprüche der Abrahamiden auf dieses Land der Verheißung begründet werden. Seine Nachkommen aber, im zweiten Geschlechte, nach Aegypten verpflanzt, dort zum Volke erwachsen und von ägyptischer Art und Bildung vielfach durchdrungen, und, als ihre Zahl sie dem Könige furchtbar machte, bedrückt, werden von kräftigen Anführern aus dieser Dienstbarkeit befreit, in der Wüste für ihr künftiges Geschick durch Jehovah unter Vermittlung ihres großen Gesetzgebers vorbereitet, und treten unter Josua als Eroberer des Landes auf, in welchem ihre Vorfahren als Fremdlinge gelebt hatten. Die Geschichte der Patriarchen und ihres Geschlechtes ist reich an Charakteren und Begebenheiten hoher Bedeutsamkeit, und mit Josua beginnt eine Folge heldenmüthiger Kämpfe gegen kriegerische Nachbarn. Während derselben stärkt und ordnet sich die Volksgemeinde nach ihren zwölf Stämmen, unter dem Einflusse des priesterlichen Stammes der Leviten, welche den Richtern und Stammhäuptern als Gesetzgeber, Rathgeber und Vermittler göttlicher und menschlicher Dinge zur Seite stehen.

Das Nationalheiligthum bildet den Mittelpunkt wie für die großen alle Stämme vereinigenden Feste, so für die Berathung allgemeiner Dinge. Ungeachtet beständiger Fehde und vieler Bedrängniß gedieh doch dieses theokratisch-demokratische Gemeinwesen, und entfaltete, in eine Monarchie verwandelt, unter den ersten Königen, die nach den Richtern folgten, einen orientalischen Glanz, zugleich aber die absolute Gewalt und die innere Zerrüttung orientalischer Monarchien, durch welche das Volk im Kampf mit den mächtigen Reichen von Assyrien und Babylonien seinem Untergange entgegen geführt wurde.

Hier tritt uns vor Allem in der ältesten Urkunde die das Gemüth erhebende Ansicht von dem Ursprunge des Menschen, von seiner Gottähnlichkeit und von seiner Bestimmung entgegen; diese, nachdem sie verloren, wieder zu gewinnen; dabei die großen Gestalten der Patriarchen und Propheten, die bedeutsame Persönlichkeit der ersten Könige; im Volke selbst eine regsame Bewegung des öffentlichen und des sozialen Lebens; eine große Fülle der aus diesem Leben und aus seiner Durchdringung vom Kultus und Politik hervorgegangenen geistigen Erzeugnisse, und Alles durchathmet von dem erhabenen und tiefsinnigen Geiste des Orients. Es ist ein Leben in Gott, aus ihm hervorgegangen, von ihm durchdrungen und nach ihm zurückstrebend; Er der Mittelpunkt, wie des Weltalls, so des Volkes; dieses seinen Wirkungen unbedingt unterworfen, ohne daß darum seine Selbstständigkeit aufgehoben wird, aber in demselben Maaße, wie es in Gott und bei seinem Gesetze verharrt, ist es glücklich; unglücklich, wie es sich von ihm trennt, in einer Weise, daß nicht nur die Unfälle des Ganzen, sondern auch Gebrechen

und Leiden des Einzelnen als göttliche Strafgerichte, oder als Wirkungen der Dämonen erscheinen, denen der von Gott abweichende Mensch verfällt.

45. Im neuen Testamente erscheint Gott als Vater, vor Allen des Sohnes, der selbst Gott und von ihm gesandt, auftritt, um das Werk der Erlösung zu vollziehen; auch hier walten neben und um Gott die Engel, bestimmt, seine Befehle zu vollziehen, und das Verhältniß zwischen ihm und den Menschen zu vermitteln; aber auch die Wirksamkeit und Thätigkeit der Teufel, welche, als das Prinzip des Bösen, der Entartung und als Träger des falschen Kultus in die menschliche Thätigkeit und in die Schicksale der Einzelnen und des Ganzen eingreifen, sie von Gott abwenden und mit Krankheiten und Unfällen plagen, sie sogar mit dämonischer Gewalt besessen halten, und aus ihnen können vertrieben werden.

46. Die Sendung des Heilandes hat die Absicht zunächst, das Geschlecht des Abraham und in weiterer Aussicht das menschliche Geschlecht von dieser Herrschaft der Dämonen zu befreien, durch reinere Lehre über das Verhältniß der Menschen zu Gott zu erheben, durch seinen Tod aber sie von den Folgen der Sünde oder von dem Tode zu erlösen, und unvergänglichen Lebens in neuer Vereinigung mit Gott theilhaftig zu machen. Seine Erscheinung wird als die der frohen Botschaft verkündigt, sie ist das *Εὐαγγέλιον*, die Meldung, daß diese neue Ordnung der Dinge oder das Reich Gottes nahe sey —; daß Christus gekommen, es einzuleiten, und daß auch nach seinem Tode, seiner Heimkehr zu Gott, er über dasselbe wachen und zur Vollendung des Be-

gonnenen zugleich als Richter der Lebendigen und der Todten wiederkehren werde.

47. Hier steht die Gestalt des Heilandes selbst, seine wunderbare Geburt, sein Leben, seine durch Wunder vermittelte Thätigkeit, sein Leiden und sein Tod, seine Auferstehung und Himmelfahrt auf erster Linie der großen und zur Trägerin der höheren menschlichen Entwicklung bestimmten Erscheinung — ihm zunächst seine göttliche Mutter, deren tiefbedeutsames Wesen mit besonderer Anmuth und Milde das Ganze durchdringt und gleichsam verklärt; dazu die Gestalten der Evangelisten und der Boten oder Apostel, die ersten Schicksale der Gemeinde und die Verkündigung des Evangeliums an die auch nicht jüdischen Völker; — in weiterer Entfaltung folgt die Ausbreitung des Christenthums und seine Bedrängniß durch die nichtchristlichen Völker: Juden sowohl als Heiden.

Es konnte nicht fehlen, daß eine Lehre, welche alles Bestehende und Geltende als von der Macht des Satans durchdrungen und alterirt darstellte und von den Menschen begehrte, daß sie von demselben sich vollständig scheiden, in sich einkehren, alles Sündhafte abthun und für den Eingang in das Reich des Heilandes sich heiligen müssen; daß dieser schroffe und durchgehende Gegensatz gegen das Vorhandene den Widerstreit, die Befehdung und die Versuche gewaltsamer Unterdrückung hervorriefen, die sich unter der Erklärung verbergen: daß die Christen gleich den Juden von Haß gegen das Menschengeschlecht erfüllt, und darum der Vertilgung würdig seyen.

48. Sofort erscheint die neue Religion des Friedens und des innern Kampfes gegen das Böse als ein Gegen-

stand äußerer und blutiger Verfolgung, und die Schicksale der Blutzeugen, Märtyrer, durchdringen die ganze Geschichte des sich verbreitenden und gestaltenden Evangelium, während eine jede Verfolgung neue Kämpfer und Bekenner weckt, die christlichen Gemeinden sich immer zahlreicher über alle Länder ausbreiten, ihre Verhältnisse ordnen, in Zusammenkünften sich über das Widerstreitende oder neu zu Gestaltende verständigen und am Ende eine Organisation der großen christlichen Gemeinde über das ganze römische Reich ausbreiten, welche die neue Ordnung des Kultus und des Lebens in sich vermittelnd darstellt, die später den Kaisern Nichts übrig ließ, als das trotz alles Widerstrebens gewordene neue Reich des Heilandes anzuerkennen und mit dem politischen zu verschmelzen.

49. In diesem dreifachen Cyclus von Lehre und Geschichte, welche in den Urkunden des alten und des neuen Bundes und in der Gestaltung der christlichen Kirche gegeben ist, liegt mit dem Inbegriffe und den Bedingungen der neuen Bildung in der Wiedergeburt des menschlichen Geschlechtes zugleich der Keim, die Idee und Vorbedingungen einer neuen Kunstbildung, als der Blüthe jüdisch-christlicher Entwicklung verborgen. In neuer Weise hat sich, was Grund und Gehalt der antiken Bildung war, bloß hier gestaltet und herausgestellt. Göttliches Wesen in seiner Einheit, menschliches Wesen ihm innerlich verflochten, dort im Auseinandergehen des Göttlichen in drei Persönlichkeiten, ohne daß ihre innere Einheit aufgehoben wird, und das menschliche Individuum diesen: dem Vater, dem Sohne, dem Geiste, jedem in anderer Weise verbunden und seiner Einwirkung hingegeben. Ueber dieser idealen Basis einer neuen Kultur breitet

sich die ganze Fülle erhabener und großer Gestalten, Charaktere und Handlungen aus, von welchen das Reich der Himmel und das Leben der Menschen bewegt wird, ein Stoff für Kunsterzeugnisse, der mit den tiefsten und innersten Geheimnissen menschlicher Natur und göttlichen Wesens verkehrt, und das ganze ideale Reich in voller Verklärung christlicher Gefühle und der ihnen entsprechenden Gesinnung zu Licht bringt, Grund zugleich von der Erhabenheit und der Anmuth, von der Bedeutsamkeit und Vielgestaltigkeit christlicher Kunst und Wissenschaft.

50. Dazu kam dann das Eintreten der germanischen Völker in diesen Kreis des neuen christlichen Lebens, und die Vermittlung germanischen und christlichen Wesens, welche dadurch zu etwas Bedeutsamerem und Reicherem gedieh, daß jene frischen und der Natur nahe stehenden Nationen ihre eigenthümliche höhere Anlage, reinere Sitte und hohe Befähigung, ihren Sinn für persönliche Freiheit, ihr Gefühl für Ehre und Hochachtung für das weibliche Geschlecht in die neue Ordnung herüberbrachte.

51. So geschah es, daß sie, mit einer so bedeutsamen Eigenthümlichkeit ausgerüstet, und durchdrungen von den christlichen Elementen zugleich von demjenigen, was aus dem klassischen Alterthume und Leben darin noch übrig war, eine neue Gestaltung des Staates und des Lebens aus sich entwickeln konnten, welches von dem neuen Kultus und seinen erhebenden Lehren durchdrungen und geistig bereichert war. Ihre Schicksale, die Entfaltung ihrer Gesinnungen und ihre Thaten, ihre Unternehmungen unter einander, der Geist des Mittelalters und des Ritterthumes, der Andacht und der Liebe; die Thaten, aus dem Gefühle persönlicher Ehre und

Geltung hervorgegangen; die Kämpfe gegen Ungläubige, besonders die Züge zur Eroberung des heiligen Grabes — bilden ein großes, reiches, in sich abgeschlossenes Ganze, voll vielgestaltiger, edler und bedeutsamer Stoffe für die redende wie für die bildende Kunst.

52. Endlich schließt sich daran die neuere Zeit mit ihrer hohen politischen, wissenschaftlichen und sozialen Entfaltung; mit ihren innern Kämpfen auf dem Gebiete der Kirche und des Glaubens; mit ihren Eroberungen, welche den ganzen Erdball umfassen, und mit ihren innern Befehdungen und Katastrophen, während das Christenthum zwar nicht mehr die Gemüther, wie in früherer Weise beherrscht, aber doch seinen Einfluß noch in allen Gestaltungen und selbst da noch geltend macht, wo man gewaltsam gegen dasselbe verfuhr und auftrat, wie zuletzt in den Gräueln der französischen Revolution.

Damit haben wir die neue, vom Christenthume eingeführte Ordnung in ihren Hauptrichtungen bezeichnet, durch welche eine Umgestaltung des Innern und Aeußeren und eine neue Welt, wie für Religion, Staat und Leben, so für die Kunst, gewonnen wurde.

Die Religion hob den Menschen aus der Entartung und dem argen Glauben des verkommenden Heidenthumes zum Gefühle und zum Bewußtseyn seiner Gottähnlichkeit, seiner Obliegenheit, sich der Gottheit durch Heiligung zu nähern, empor, und gab ihm in der Erscheinung des Heilandes und seiner Erlösung das Unterpfand, daß die Gottheit bereit sey, ihn in jene innige Vereinigung mit ihr selbst wieder aufzunehmen und zu bewahren.

53. Diese Anschauungsweise und der Mittelpunkt aller

auf das höchste Ziel gerichteten Bestrebungen, welche, nachdem die Zeiten erfüllt waren, menschlichem Thun und Verlangen gestellt wurde, und das menschliche Wesen bis in die tiefste Wurzel durchdringt und es läutern, erheben, zur Andacht und Göttlichkeit verklären kann, mußte nothwendig, so wie in der Kunst es sich thätig und wirksam zeigte, diese mit ihrem höheren Geiste, dem es selbst entsprungen ist, durchdringen, zugleich aber auch auf einer höheren Stufe des Selbstbewußtseyns die innere Analogie erkennen, mit welcher sie den idealischen Leistungen des klassischen Alterthums im Innern und in einer Weise verbunden war, daß sie diese selbst, nach Ueberwindung des Gegensatzes, als förderndes und die Form läuterndes Prinzip in sich aufnehmen konnte.

54. Die Staatenordnung selbst blieb zwar in den alten romanischen Formen, da wo römische Herrschaft sich ausgebreitet und durch das Kaiserreich noch verhärtet hatte, und die Wiedergeburt drang auf diesem Felde nicht durch. Doch eröffnete das Christenthum den bedrängten Völkern ein Asyl innerer und äußerer Freiheit, einen Grund der Erhebung über Gewaltthat, und bereitete durch Aufhebung der Knechtschaft für spätere Zeiten eine edlere Gestaltung des Staates vor; wenigstens war durch das Prinzip, daß alle Menschen vor Gott gleich und zur Erlösung berufen seyen, die Möglichkeit und die innere Kraft gegeben, durch deren Wirkung die Knechtschaft, auch wo sie blieb oder erst später eingesetzt wurde, allmälig gemildert und zuletzt gebrochen und aufgehoben werden kann.

Dagegen entfaltet sich die bürgerliche Ordnung, nachdem die freiheitliebenden und durch Selbstständigkeit erzogenen germanischen Nationen in das Christenthum eingetreten, nicht

ohne Hülfe und Unterstützung der von den Römern überlieferten Rechtsformen in einer den menschlichen Bedürfnissen mehr entsprechenden Weise, und es gliedern sich allmälig, besonders auf korporativem Wege, jene Staatsformen des Mittelalters, die bei noch vielem Gewaltsamen und Hemmenden, besonders nach dem Aufblühen der Städte, gleichwohl die alte germanische Freiheit in neuen Formen und Vermittlungen geltend machen, und ihr Prinzip siegreich über dessen Befehdungen hinausstellen, zumal die Kirche, fortdauernd in ihrer Unabhängigkeit von weltlicher Macht sich behauptend, den Bestrebungen der Völker nach Gesetz und göttlicher Ordnung in vielfältiger Weise hülfreich zur Seite stand.

So war die Möglichkeit eines regeren politischen und sozialen Lebens, großer und edler Gesinnung und vielfältiger Thatkraft gegeben, und das Alles entfaltete sich unter dem verbundenen Einflusse des Christenthumes und des nationalen Geistes in wunderbarer Fülle, Mannigfaltigkeit und Anmuth, auch dadurch Künste weckend und hebend, daß es sich selbst in seinem Reichthume, in seiner Bedeutsamkeit und in seinen Erfolgen ihnen zur Beachtung und Behandlung darbot.

Dazu kam, daß die jungen Staaten, wie durch ihren Geist, so durch eine nach außen gerichtete Thätigkeit, bald erstarkten, und wie an Macht, so an Reichthum, Mitteln und Gelegenheit für die Kunst wuchsen und gediehen.

55. Diesem politischen Gedeihen zur Seite geht, besonders seit dem 13ten Jahrhunderte, die neue Entfaltung höherer, intellektueller Bildung, nachdem man der eigenen Güter sich deutlicher bewußt war, dadurch aber sich genöthigt

fand, zur Befestigung und zum Schmucke der neuen Staats-
ordnung reicheres Wissen und höhere Einsicht zu Hülfe zu
rufen, und bei diesen Bestrebungen wieder in Berühruug kam
mit demjenigen, was sich aus dem klassischen Alterthume
auf dem Gebiete der Litteratur und der Kunst erhalten hatte.

Dem nationalen Prinzipe und dem christlichen kam so-
fort das des klassischen Alterthumes zu Hülfe, und aus ih-
rer Durchdringung entfaltet sich nun reicher und stärker eine
Bildung, welche alle Richtungen des menschlichen Geistes
durchdrang, und sich zuletzt als die höhere Bildung der neue-
ren Zeit, auch als freiere und edler gestaltete Kunst dar-
stellte.

Denn in dem Maaße, als sie reicher, lebendiger wurde,
und aus dem innern Heiligthume ihrer Bewegung in die
Entschlüsse, in die Bestrebungen und in das Leben eintrat,
mußte sie auch die Kunst durchdringen, das Unvollkommene
erkennen lassen und zum Entschlusse, wie zu der Möglichkeit
führen, es reicher und edler zu gestalten.

56. Nimmt man dazu die fürwährend nationale und
christliche Gesinnung, die dadurch für das Höhere erweckte
Begeisterung und die in dem Christenthume selbst gegebene
ideale Richtung, so wird man leicht eine Vereinigung aller
Bedingungen erkennen, unter denen die Kunst entstehen und
sich neu und mannigfaltig gestalten kann.

Das Leben selbst war in seinen sozialen und politischen
Verhältnissen reicher und neuer gestaltet; die neuere Einsicht
hatte alle Verhältnisse durchdrungen; der Staat selbst zeigte,
ungeachtet manches Ungenügenden, einen großen Reichthum
und Inbegriff mannigfaltigster Freiheit und Selbstständigkeit,
und die Religion erhob das Gemüth der Völker zum Höch-

sten, entfaltete vor ihrer Vorstellung die reinsten Gestalten der Gottheit, der von ihr Gesendeten, der ihrem Dienste Geweihten. Das Irdische und Himmlische waren vermittelt, und der Hauch des Glaubens, die Gefühle der Andacht und der Erhebung durchdrangen als das höhere Lebenselement Alles, was im Kultus, im Staate und in den gewöhnlichen Vorkommnissen des Lebens dem Einflusse der Religion geöffnet und hingegeben war.

57. Anfangs allerdings schien das Christenthum mit seinen Ansichten, Vorstellungen und Lehren der Kunst abgewendet zu seyn und sie auszuschließen; wir meinen nicht den materiellen Inhalt desselben, das vielfach schöner Darstellung Widerstrebende in der Lehre von der Hölle und den Höllenstrafen; in der Erzählung von den Leiden und Martern des Heilandes; in den Mißhandlungen und grausamen Abtödtungen der Märtyrer; denn auch das Alterthum hatte in seiner Kunst Stoffe dieser Art, wie die Strafen der in der Unterwelt Verdammten, Mord und Plagen der Menschen in sich aufgenommen, und in einer vom Schönen nicht abgewandten Weise behandelt; es hatte dieses scheinbar Abschreckende zu einer Art von Antithese gebildet und durch Ausbreitung höherer und einer ernsteren Anmuth, mit diesen Schrecknissen den Gegensatz versöhnt. Wenn Solches der christlichen Kunst weniger gelang, wenn sie in Darstellung jener Strafen oder der Schrecknisse des jüngsten Gerichtes der Plagen und Hinrichtungen heiliger Personen oft das Grasse und Abstoßende gebildet hat, so liegt die Schuld nicht sowohl an dem Stoffe, als in der Unfähigkeit der Meister, ihn den Forderungen des Schönen und Bedeutsamen gemäß zu behandeln, und das dem hier Geziemenden Widerstebende

darin so weit zu überwinden, als es für die Harmonie des Ganzen nöthig ist.

Wohl aber war jene Abwendung des Christenthumes von der Kunst, namentlich der Hellenen und der Römer, in die es eintrat, eine innere, auf diese selbst und auf seine Natur gegründet; die alte Kunst war auf das Innigste mit dem alten Kultus verwachsen; sie hatte durch Darstellungen desselben ihre schönsten Triumphe gefeiert; dieser Kultus aber ward als ein Werk des Teufels angesehen, dieser selbst und die übrigen bösen Geister wurden in Bezug auf die hellenischen und römischen Götter gesetzt, die, als *δαίμονες* oder *δαιμόνια* angesehen, zur Klasse der gefallenen Engel geschlagen und als böse, gegen Gott empörte Gewalten betrachtet wurden, die unter Leitung eines eigenen Oberherrn die Welt überzogen, sie von dem Dienste des wahren Gottes abgeführt, sich der Gottheit selbst untergestellt und so ihr Reich über die Völker, so weit der jüdische Kultus sich nicht erstreckte, ausgebreitet hatten. Es wird darum der Teufel selbst der Fürst dieser Welt genannt. Insofern nun die Kunst zum Schmucke weltlicher Macht und des Völkerkultus, zur Darstellung der Götter und der heiligen Dinge war gebraucht worden, erschien sie als der eigentliche Ausdruck dieses dämonischen Wesens; und überall, wo sie zum Vorscheine kam, nicht nur in den Tempeln, sondern auch in den Theatern, und in dem öffentlichen Leben, war sie für die Gläubigen ein Symbol der dämonischen Herrschaft, ein Gegenstand der Verwerfung und des Abscheus, um so mehr, als der alte Kultus in seiner Entartung alles Sündhafte und Lasterhafte in sich aufgenommen hatte, das seinerseits selbst als Werk des Teufels betrachtet wurde.

58. Dazu kam die innere Obliegenheit des Christen, sich, wie äußerlich von diesem Reiche des Teufels, so innerlich von seiner Art und Weise, von aller Sünde, Befleckung, Verunreinigung in das Geistige und Lautere zurückzuziehen, und um das dämonische Wesen im Innern gleichsam zu vertilgen, das Fleisch abzutödten durch Fasten, Kasteien und Gebet; endlich die Obliegenheit, das im Gegensatze des Heidenthumes umfaßte, wahre und heilige Leben zu schirmen, und für die Verherrlichung desselben selbst den Tod der Blutzeugen zu erdulden.

Aszetik demnach und Martyrium sind die beiden Seiten, welche das Christenthum dem Heidenthume als einen herben Gegensatz und als innere Wiedergeburt der Weichlichkeit und Versunkenheit jener Zeit entgegenwendet. In seiner Abgeschlossenheit und Zurückgezogenheit von allem Irdischen war damit ursprüngliche Aufhebung alles Bestrebens, das Schöne äußerlich und sinnlich darzustellen, als ein Hinneigen zum Alten und Verworfenen ausgeschlossen.

59. Als aber im vierten Jahrhunderte der Sieg über das Heidenthum errungen war, milderte sich auch die Schärfe des Gegensatzes, und die Bedürfnisse des neuen Kultus, welche bei seiner Ausbreitung und Erhebung immer mannigfaltiger hervortraten, führten zu den Bedürfnissen der Kunst zurück. Es galt, auch die neue Religion in den Augen ihrer Verehrer und für die Erhebung ihres Gemüthes in ihrer Reichhaltigkeit und Bedeutsamkeit würdig hervortreten zu lassen. Dazu hatte sich, trotz des scharfen Gegensatzes, das Christenthum nie ganz von dem Heidenthume abgelöst. Viele von seinen Gebräuchen, Ansichten, selbst Glaubensarten waren allerdings als Aberglaube in die christlichen Bevölkerun-

gen übergegangen. Dazu war man durch das Bedürfniß der Bildung an die Schätze antiker Weisheit und Erfahrung gewiesen, und so vermittelte sich allmälig die Ansicht, nach welcher gestattet war, aus dem Alterthume in die neue Zeit das ihr und ihren Bedürfnissen Brauchbare und Geziemende, oder den Geist Bildende und Erhebende herüber zu nehmen. Den innern Gegensatz übersah man um so leichter, weil man die alte Zeit, ihren Kultus und ihre Götter als vollkommen besiegt betrachtete.

60. So geschah es, daß die Tonkunst gleich zu Anfang zu heiligen Gesängen gebraucht, wie sie auch beim Gottesdienste der Israeliten gewöhnlich waren, jetzt mit Bezug auf die alten Tongeschlechter und Tonarten im Abendlande durch den heiligen Ambrosius; im Morgenlande durch Gregor von Nazianz in die christliche Kirche als eine Wiederbelebung, aber Umgestaltung der griechisch-römischen Tonweise eingeführt wurde.

61. Auf dem Gebiete der Poesie wurden für den Gebrauch des neuen Kultus die rhythmischen Weisen und Gesangsarten der Griechen und Römer nachgeahmt, nicht nur die herametrischen, sondern auch die lyrischen. Selbst die heidnischen Formen der sibyllinischen Sprüche wurden gebraucht, um in ihnen die Hoffnungen der Christen auszudrücken, und in ihnen das Vergangene, das Gegenwärtige und das Zukünftige als Weissagungen der Sibyllen niederzulegen.

Die christlich-griechische und christlich-lateinische Poesie gewinnt, jene besonders durch Nonnus, der die Geschichte des Heilandes nach den Evangelien in epischer Form ausgeführt hat; diese durch die Werke des Symmachus, Ausonius und

Anderer eine selbstständige und der klassischen Poesie verwandte Gestalt.

Die christliche Mimik aber fand Gelegenheit, sich in den Zeremonien und Formen des neuen Kultus in dem Maaße zu entfalten, als diese umfassender, prachtvoller, feierlicher und symbolisch bedeutsamer die Mysterien des Glaubens darstellten.

62. Die Architektur des neuen Kultus schließt sich an die Bauweisen zunächst des römischen Alterthumes an; sie schmückt mit ihrer Hülfe zunächst die Gräber oder cryptae der Heiligen; oder sie nimmt aus den vom Alterthume überkommenen Gebäuden Tempel und Hallen für die Bedürfnisse des neuen Kultus, um später im Geiste desselben, doch unter Einfluß christlicher Ideen einen eigenthümlichen christlich-byzantinischen und romanischen Baustyl zu gestalten, in welchem der auf Säulen ruhende Bogen, das Gewölbe und der Kuppelbau vorherrschend und bestimmend werden.

63. Die Skulptur schließt sich bei Ausstattung der Sarkophage heiliger Personen an Art und Weise der römischen Reliefe an, und setzt auch in andern Werken, wie in den Münzen christlicher Kaiser, in den Reliefen der Theodosianischen Siegessäule zu Konstantinopel, oder in den Diptychen die überlieferte Weise des Styles fort, eben so auf untergeordneten Geräthen, wie auf Lampen; und nur zufällige Symbole des neuen Kultus, wie z. B. die Taube mit dem Friedenszweige, der Fisch, der in den Buchstaben seines griechischen Namens *Ἰχθύς* die Anfänge der Worte: *Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ υἱὸς σωτήρ* — enthält; der gute Hirt, der das wiedergefundene Schaaf über der Schulter trägt, und auf den Lampen das Kreuz, deuten öfter allein an, daß das Werk der christlichen Kunst angehöre, und so sind auch die

Kleider des Heilandes und der Apostel ganz in antiker Weise aus Tunika und Mantel bestehend. Dabei verschmähte man nicht, zu allegorischen Beziehungen selbst alte Götter und Heroen beizuziehen. Weder Apollon, noch Charon oder Orpheus, weder die Flußgötter, noch die Lichtgötter, Sol und Luna, sind den Werken fremd, in welchen christliche Geschichte, die Taufe im Jordan, die Kreuzigung dargestellt wird; erst mit dem 12ten und 13ten Jahrhunderte verschwinden sie ganz.

64. Die Malerei versucht sich in ähnlicher Weise und behandelt christliche Stoffe in den aus den alten Villen und Basiliken herübergenommenen Mosaikgemälden in Ausschmükkung der Kirchenwände und in Miniaturen der Handschriften.

65. Indeß weil damals, wo dieses Anknüpfen christlicher Bevölkerung an alte Kunstübung stattfand, diese besonders auf dem Gebiete der Skulptur und Plastik in Auffassung, Zeichnung und Ausdruck schon sehr entartet war, konnte nicht fehlen, daß die Zeichen dieser Entartung auch in die christlichen Werke übergingen, und diese gleich ihren nächsten Vorbildern nicht selten schroff, ungestaltet, verfehlt und unförmig erscheinen; das eigene, in dem christlichen Leben liegende Prinzip der Kunstentwicklung war noch nicht in Bewegung gekommen.

Dazu kam der Einfluß aszetischer Vorstellungen, der sich auf dem Gebiete der Kunst geltend machte. Der Begriff des Heiligen und sein Ausdruck in den heiligen Personen schloß Alles, was auf Fülle, Wohlgestalt und reinen Ausdruck des Schönen sich bezog, mit Entschiedenheit aus; und da Aszetik und Heiligung einander durchdringende Begriffe

waren, so ward der durch Aszetik zu größerer Reinheit Gelangte als abgemagert, blaß und steif angesehen, und seine Bildung nur unter dieser Form zugelassen; eine der reinen Entfaltung menschlichen Gewächses entsprechende Gestalt würde als keineswegs durch die Kasteiung und Abtödtung des Fleisches gegangen betrachtet worden seyn.

66. Dazu kam die Vorstellung, welche sich zuletzt über die Gestalt des Heilandes selbst festsetzte. Im Ganzen hatte man sein Bild nach der Ueberlieferung festgehalten; diese meldete: daß, als beim Kreuzgange eine von den gläubigen Frauen dem Herrn ihr Schweißtuch reichte, sie es von ihm mit dem Abdrucke seines Angesichtes zurückerhielt; sie selbst empfing von der vera εἰκών den Namen Veronica. Indeß damit waren die Züge des Heilandes, sein nach oben stark entwickeltes Haupt mit gescheitelten Haaren, die höhere Stirn und die Regelmäßigkeit der übrigen Formen nur im Allgemeinen gegeben, und auch diese wurden nicht allgemein angenommen. Der Streit darüber entspann sich mit Bezug auf die Stellen des alten Testamentes, denen man einen typischen Inhalt in der Art beilegte, daß in ihren Worten die äußere Gestalt des künftigen Heilandes geschildert sey. Ein Theil der Kirchenlehrer hielt sich zu diesem Behufe an Psalm 45 V. 3, wo es heißt:

„Du bist der Schönste unter den Menschenkindern, holdselig sind deine Lippen; darum segnet dich Gott.“ —

Nach dieser Stelle waren Gregor von Nyssa, der heilige Hieronymus, Ambrosius, Augustinus und Andere der Ueberzeugung, daß der Messias, den sie dort bezeichnet glaubten, mit dem höchsten Maaße irdischer Schönheit ausgestattet gewesen sey. Dagegen bezogen sich andere Kirchenväter, beson-

32 *

ders morgenländische, auf Jesaias 52 V. 2. 3, wo es heißt:

„Er hatte keine Gestalt, noch Schönheit; wir sahen ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte.“

Vers 4:

„Fürwahr, er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen.“ —

Nach diesen auf den Messias bezogenen Schilderungen nahmen Justinus Martyr, Klemens Alexandrinus, Origenes, Basilius, Cyrillus die Gestalt des Messias als eine unschöne, magere, struppichte an; „ne aspectu quidem honestus“, wie Tertullian von ihm sagt. Diese Vorstellung verbreitete sich besonders in der morgenländischen Kirche, und wurde mithin maaßgebend und bestimmend.

67. Nach jenen aszetischen Ansichten geschah es, daß, als Basilius der Heilige, der Stifter der morgenländischen Mönchsorden, daran ging, sowohl durch seine Thätigkeit, als durch seine Schüler, die heiligen Bilder und ihre Form festzusetzen, von ihm und seinem Orden alles darauf Bezügliche in aszetischer Weise ausgeführt wurde. Die aus jener Schule hervorgegangenen heiligen Gestalten tragen sämmtlich eine Art von kappadozischem Zuge, und sind durch die Schroffheit der Form, die Starrheit des Ausdruckes, die Schmalheit und Gestrecktheit der Glieder, durch das Steife der Haltung, die feingeschlitzten und aufwärts gezogenen Augenwinkel bemerkbar; sie bilden die Grundlage des byzantinisch-christlichen Styles der Skulptur und der Malerei, welche sofort sich überall und auch in dem Abendlande Geltung verschafften.

68. In Folge davon geschah es, daß in allen früheren Jahrhunderten christliches Bildwerk und christliche Ma-

lerei jenem Typus unterworfen blieb, der, als heiliger von der Kirche angenommen, die Unveränderlichkeit der kirchlichen Dinge mit ihrer Bedeutsamkeit auch ihre Unverletzlichkeit zu theilen schien.

Wir haben oben bemerkt, daß die orientalische Kirche sich aus diesem Typus der Kunst nie ganz befreit habe, und es kam, der Kunstentwicklung widerstrebend, noch hinzu der Streit der Ikonoklasten, in Folge von welchem die Skulptur aus dem Gebiete der kirchlichen Kunst ausgeschlossen und Verehrung von Bildsäulen als Götzendienst verurtheilt wurde.

69. Das Abendland war bis über das zwölfte Jahrhundert herauf der Weise des Morgenlandes auf dem Gebiete der christlichen Kunst im Ganzen gefolgt, doch zeigte sich schon in den Anfängen eine eigenthümliche Gestaltung und die Wurzel einer künftigen reicheren Entfaltung.

Das Christenthum und in seinem Gefolge die Kunst traf hier nicht auf veraltete und in öffentlichem und besonderem Elende ermattete Völker; nicht auf ungemischtes Wesen des in Formen verhärteten Orients; sondern nach dem Bruche der römischen Herrschaft auf frische Nationen, die theils ungemischt, theils durch Vermischung mit den andern eine neue Zeit vorbereiteten, in welcher das Nationale mit dem Christlichen und dem aus dem klassischem Alterthume Ueberlieferten mannigfaltig gemischt, vorzüglich aber von einer lebendigen, edlen, der persönlichen Selbstständigkeit und öffentlichen Freiheit zugewandten, wie der höchsten Begeisterung fähigen Gesinnung erfüllt war, durch deren Wirkung zuletzt die neuere, reichere und tiefer dringende Weise der Zeit vermittelt, damit aber das Prinzip der Verjüngung auch in die Kunst verlegt wurde, um hier unter dem Einflusse germanischer und

römischer Sitte dem Wachsthume und Reichthume der Völker und der steigenden Einsicht, so wie dem sich verbreitenden Enthusiasmus für das Schöne, nicht ohne Einfluß des Alterthumes zu neuer und edler Gestalt entwickelt zu werden.

70. Die Tonkunst gewann durch Gregor den Großen, dann durch Guido von Arezzo, der den Kontrapunkt erfand, und durch andere große Meister Italiens, unter ihnen Palästrina; durch andre aus den Niederlanden, bald eine größere und tiefere Bedeutsamkeit, in welcher Geist und Art jener tiefsinnigen Meister und ihr reiches Gemüthsleben sich ergoß. Bald auch wurde sie in Italien von der Behandlung kirchlicher Stoffe auf das Dramatische übergetragen und als Oper gegliedert, der Darstellung und Behandlung menschlicher Leidenschaften und Affekte gewidmet.

71. Die Poesie war unter den romanischen Völkern nach dem Untergange der lateinischen Sprache in den aus ihr entwickelten Dialekten, zunächst der provençalischen, der französischen, italienischen und der spanischen lebendig geworden, und hatte in den Werken der Troubadours in der Provinz und der fabliaux im nördlichen Frankreich eine große Mannigfaltigkeit epischer und lyrischer Weisen erfunden und Gesänge ausgeführt, welcher als der christlichen Dichtung die weltliche die Darstellung der geschlechtlichen Neigungen, die Thaten und Schicksale ritterlicher Männer und edler Frauen an die Seite setzte; bis sie in Italien nach Begründung einer tieferen politisch-philosophischen Bildung und nach Berührung mit der Poesie zunächst des römischen Alterthumes als höhere Dichtkunst in den Werken Dante's und Petrarca's erschien, und aus den Leistungen der Provençalen eine beträchtliche Menge verschiedener Formen aufnahm und weiter

entwickelte. Wie aber Petrarca der höheren Lyrik die Bahn geöffnet, so erschien auf epischem Gebiete die unerschöpfliche Fülle des Gesanges, den Ariosto in den Ottave Rime ergoß, und in denen er, nach ihm Torquato Tasso, das ganze ritterlich-christliche Leben, sein Thun und seine Gesinnung in bedeutenden Gestalten hervorragender Männer und Frauen ausgeprägt darstellte.

72. In Deutschland war das nationale Gedicht, unabhängig von dem christlichen, sowohl das epische, als das lyrische, der spätern Zeit hinzugekommen, und beim Ursprunge der provençalischen Poesie hatten die Deutschen Vieles von dem Liebesgesange derselben als Minnelied aufgenommen, und fügten ebenso ihrem alten Heldengesange, der vorzüglich in dem Nibelungenliede eines seiner bedeutendsten Denkmäler überliefert hatte, Bearbeitungen der epischen Gesänge der westlichen Nachbarn bei, bis mit dem Erlöschen des Minnegesanges an den Höfen und in den Burgen der Großen er in den Meistergesang überging, und sich zum Theile verlor, nicht ohne auf dieser Stufe noch die ersten Versuche dramatischer Dichtung in den Faschingsspielen geliefert zu haben.

73. Auch die Mimik, schon durch den christlichen Kultus und seine kunstreichen und erhebenden Formen, ebenso wie durch den nationalen Tanz bedingt, gedieh in Italien zu bedeutender Ausbildung durch Gründung eines künstlichen Tanzes: balletto, der, bald in das Pantomimische ausgedehnt, zur Ausbildung einer bestimmten Zahl von Charakteren für seine Darstellung geführt hat.

74. Die Architektur erhob sich von der Wiederholung antiker Formen zu besonderer Gestaltung der christlichen Kirche, anfangs im Style des Rundbogens, zuletzt diesen spitzend

und in den christlich-germanischen Baustyl erweiternd; und in ihren am meisten ausgebildeten Münstern die Majestät und Erhabenheit durch die Einfachheit der Grundverhältnisse und durch den sinnreichen Schmuck des Untergeordneten auf das Bedeutsamste und Ergreifendste darstellend.

75. Die Skulptur, den Bewegungen und der Energie der Architektur folgend war, obwohl in überliefert byzantinischen Formen beharrend, gleichwohl bemüht, diese mit Würde und Zierlichkeit auszuführen, bis sie durch Nicolo Pisano an die Antike gewiesen, in ihr ein neues Prinzip freierer Gestaltung gewann, das hierauf wieder vernachlässigt, später seit Lorenzo Ghiberti durchdrang und in Michel Angelo und seinen Zeitgenossen zu einer durchgehenden Reform der Skulptur im Sinne des Alterthumes führte.

76. Die Malerei kam, nachdem sie bis über das zwölfte Jahrhundert herauf byzantinischen Formen nachgebildet hatte, sowohl in den deutschen Landen, besonders am Niederrhein und in den belgischen Provinzen, unter dem Einflusse eines großen politischen Gedeihens, als auch in Italien, vorzüglich zu Siena in Florenz, in eine größere und lebendigere Bewegung, in Folge von welcher sie die alten Formen allmälig brach, naturgemäßer, wahrer und inniger gestaltete, und die alte Ueberlieferung mit der neuern Einsicht auf das Bedeutsamste zu vermitteln wußte, bis sie in den Schulen großer Meister zur vollen und freien Entfaltung der Schönheit gedieh, und die Werke von Leonardo da Vinci, Michel Angelo und Rafael den Ruhm altgriechischer Malerei für die christliche Kunst erneuten.

77. Es war besonders dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderte vorbehalten, auf dem Gebiete der Kunst-

entwicklung dieses Große und Umfassende zu leisten und dem Ruhme des Alterthumes und der griechischen Zeit den Ruhm christlicher Bestrebungen entgegenzusetzen. Das Zeitalter des Perikles in Athen und Leo's X. in Rom haben wie in Erscheinungen auf dem Gebiete allgemeiner Bildung, so auch auf dem Gebiete des ganzen idealen Lebens der Kunst eine große Verwandtschaft und eine vielfache Analogie. Es sind dieselben Kräfte, welche unter veränderten Formen des Kultus, des Staates und des Lebens dasselbe, wenn auch in der durch jene Veränderungen gebotenen Weise hervorbringen, das ist, nach Brechung der letzten Bildung der hieratischen Form, die Enthüllung des Wahren in möglichst reiner Form und in der Durchdringung von beiden das Gute auf dem Gebiete künstlerischer Thätigkeit.

78. Indeß wird auch dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, daß bei aller Uebereinstimmung der alten und neuen Kunst, doch ein vielfacher Gegensatz zwischen beiden sich offenbart, der nirgends und zu keiner Zeit überwunden wurde und überwunden werden konnte, wenn die neuere Kunst sich nicht selbst aufgeben wollte.

Die alte klassische Kunst, die griechische zumal, ist eine aus Einem Keime entsprossene und gleichmäßig durchgeführte; die christliche ist, bei der großen Verschiedenheit der Nationen und der Kunstbestrebungen, die sich einander drängten und durchdrangen, nie zu jener durchgebildeten Einheit, wie die hellenische, gelangt, und hat, entsprechend den in ihr bethätigten Völkern, zu allen Zeiten etwas Buntes und Vielgestaltiges gezeigt, nachdem sie die allen gemeinsame altchristliche Grundlage und Ausgestaltung verlassen hatte.

In Folge davon ist sie auch der Festigkeit der Formen

nicht theilhaftig geworden, deren die alte Kunst sich erfreute; diese war schon früh im Besitze fester und dem Wesen nach gegebener Weisen, sowohl in der Tonkunst und Poesie, als in Architektur, Skulptur und Malerei; und Alles, was später aus ihnen entwickelt wurde, trennte sich nie von dem ursprünglich Gegebenen; die letzte Entfaltung ihrer Tonkunst war nur die volle Entwicklung eines schon ursprünglich gegebenen Keimes; das kunstreichste Gedicht war in ähnlicher Weise nur die Steigerung des einfachen, epischen oder lyrischen Maaßes; die Architektur ging auf gleiche Weise aus einfachen Verhältnissen, entsprechend dem Geiste der einzelnen Stämme, ohne je aus ihrer Art zu weichen, in die großen und innerlich verbundenen Bildungen des dorischen und ionischen Baues fort; die Skulptur, obwohl anfangs an feste und starre Formen gebunden und nur allmälig von ihnen sich lösend, hatte doch gleich anfangs die feste Gestalt der Götter und der Heroen ihres Mythus vor Augen; und als später in den Schulen großer Meister diese mit Majestät und Anmuth und bestimmten Charakteren umgeben waren, war sie bemüht, die also gewonnenen und nicht ohne Einfluß der Poesie ausgebildeten Ideale der Götter und der Helden in unveränderlicher Festigkeit fortzupflanzen, welche die Ermäßigung im Einzelnen und die Unvergänglichkeit des Lebens, mit welchem sie erfüllt waren, nicht ausschloß. Es war dasselbe auf dem Gebiete der Malerei, und überall wird man neben der innern Uebereinstimmung ihres Geistes zugleich auch die Festigkeit der angenommenen und ausgebildeten Form bis in das Einzelnste wahrnehmen.

Die christliche Kunst ist nach ihrer Entwicklung zu dieser Festigkeit nie gelangt. Die Tonkunst entfaltet sich in

ihrem Innern in einer Mannigfaltigkeit und sich zum Theile aufhebenden Besonderheit nach Zeiten und Völkern; dasselbe geschieht auf dem Gebiete der Poesie, deren Leistungen, man mag Inhalt oder Form betrachten, in der größten, von einander auf das Entschiedenste abweichenden Vielgestaltigkeit sich durch die Zeiten herab ausbreiten. Die Natur des italienischen Volkes zeigt sich in Gehalt und Form der Gedichte ihrer großen Meister eben so bestimmt, wie Ernst und phantastische Bedeutsamkeit des spanischen Volkes in den unsterblichen Werken seines Cervantes und Calderon; eben so wird die mit formeller Festigkeit verbundene Belebtheit des französischen Geistes in ihren bedeutendsten Dichtern, wie Corneille, Racine, Voltaire, leicht erkannt werden: in allen Werken der englischen Dichter, von Shakespeare bis Byron, tritt uns bei aller phantastischen Fülle die gesunde und lebenskräftige Natürlichkeit und Besonnenheit der Engländer entgegen; und das Gemüthsleben des deutschen Volkes enthüllet sich nicht nur in den sinnreichen und vielgestaltigen Weisen von Klopstock und Schiller, sondern bricht selbst aus der bemessenen Ruhe und formellen Bestimmtheit der Poesie von Göthe hervor. Die Architektur hat nicht weniger das in sich Uebereinstimmende verlassen, besonders nachdem die Römer, durch Mischung des Römischen und Hellenischen, voran gegangen waren, und sich in einer Menge verschiedener Weisen und einander aufhebender Baustyle versucht. Die Verwirrung ist noch gestiegen, als seit Brunelleschi der altrömische Styl mit seiner Säulenordnung und ihren Gesetzen unter mancherlei Verrückungen zurückgeführt war. — Auf dem Gebiete der Malerei tritt diese Mannigfaltigkeit und Vielgestaltigkeit noch entschiedener hervor. Selbst die Personen der

Gottheit haben keinen bestimmten Typus angenommen; Gott Vater wird zwar gemeiniglich als Greis, nicht selten im weißen Haare, aber offenbar durch falsche Auffassung des Begriffes gebildet, und die Gestalt hat darum niemals etwas Festes und Ueberliefertes angenommen. Bestimmter kehren die Züge im Bilde des Heilandes wieder, wo den Künstlern, wie wir oben bemerkten, sichere Ueberlieferung zu Hülfe kam; aber auch auf diesem Gebiete, welche große Mannigfaltigkeit der Auffassung und der Formen! — Der heilige Geist wurde anfangs als jugendliche Gestalt neben das männliche Alter von Christus und das Greisenalter Gott Vaters gestellt, beide mit einander vermittelnd, bis späterhin das Symbol desselben, die Taube, sich ihm untergestellt und auch in Werken vollendeter Kunst behauptet hat. Dasselbe Schwanken und Irren ist da, wo es sich von Darstellung der Patriarchen, der Propheten, der Apostel und anderer Heiligen handelt; und nirgends ist die Kunst zu festem, allgemein geltendem Gepräge durchgedrungen. Selbst die Madonna nimmt so viele Gestalten an, als Künstler sich um ihre Darstellung bemüht haben; und in den Werken eines und desselben Meisters, sogar des größten, Rafael's, erscheint sie so oft anders, als sie von ihm gebildet wird, nur daß ein Jeder sich bemüht, in seiner Weise in ihr das Höchste der Weiblichkeit und Anmuth auszudrücken. Es kommt dazu dieselbe Verschiedenheit des Nationalen, die sich auf dem Gebiete der Poesie offenbart, und welche die Werke der niederländischen Maler, die treuen Abbildungen ihres Landes, ihres Lebens, ihrer Sitten und ihrer Gestalt, in vollem Gegensatze gegen die italienischen, spanischen oder französischen erscheinen läßt.

Eben so wird man wahrnehmen, daß wenn auf dem

Gebiete der alten Kunst auch die untergeordneten Werke noch Etwas von dem Reize und der Bedeutsamkeit der höhern und sinnreichern an sich tragen, und gleichsam noch von dem Hauche des Alterthums angeweht werden, auf dem Gebiete der christlichen Kunst Vieles erscheint, von dem Aehnliches nicht gesagt werden kann, und was durch falsche Auffassung, Mißbildung und Verschrobenheit so gerathen ist, daß es auf den Namen Kunst und Kunstwerk vergeblich Anspruch macht.

79. Um dieses, ganz abgesehen von dem Nationalen, das außer seiner Sphäre Eintretende, Bunte, Mannigfaltige, von einander Ausweichende zu erklären, muß in Erwägung gezogen werden, daß die höhere Bildung, als deren Frucht die höhere Kunst erscheint, auf dem Gebiete des Abendlandes nie ganz in das Innere und Einzelne der Völker und Individuen so durchgedrungen ist, wie es bei den hellenisch-römischen der Fall war. Jene Völker, so reich begabt, so großer Dinge fähig und noch jetzt unerschöpflich, erscheinen doch gegenüber der klassischen Bildung als ursprüngliche Naturvölker, denen das zu edler Gestaltung Gehörige großentheils von außen zugeführt wurde, ohne die Massen jemals so zu durchdringen, wie es für eine gleichmäßige Gestaltung des Artistischen möglich gewesen wäre. Doch darf nicht vergessen werden, daß in jener Möglichkeit des Vielgestaltigen es der Kunst aufgegeben war, eben jenes den einzelnen Völkern Congeniale in den Werken derselben zu bilden, welches ihr Ruhm und größter Vorzug ist. Eben so ist nicht zu verkennen, daß, zum Theile in längeren Folgen von Menschenaltern, der christliche Kultus auf das Aeußerste entartet war, und das Verlangen und die Sehnsucht nach der Reform und der Reformation lange vorausging, und darum auch so

stark war, weil mit dem religiösen Gefühle auch das sittliche verletzt war und zerrüttet wurde.

So wird man auch auf dem Gebiete des politischen Lebens in vielfachen Zeitaltern und unter nicht wenigen Völkern Ueberwiegung despotischer Gewalt, Zerrüttung des Gesetzes finden, und einer argen Unterdrückung und Knechtung begegnen, wozu noch kommt, daß in Folge so vielen Ungemaches nicht selten die alte Verwilderung des Sinnes, der Einsicht und des Bestrebens wieder durchdrang.

80. Wird dieses Alles erwogen, so darf es weniger Wunder nehmen, daß auf dem Gebiete der Kunsterzeugung nicht Alles in gleichmäßiger, übereinstimmender und dem gewonnenen Gute treu bleibender Weise sich entfaltet, wie in dem Alterthume, als es vielmehr noch besonderer Erklärung bedarf, daß so Vieles und Großes geleistet wurde. — Die allgemeinen Gründe sind oben angeführt worden. Ungeachtet des Mißgestalteten und Unvollkommenen blieb das Edlere, Bedeutsame und Höhere im Kultus, im öffentlichen und besondern Leben, in der Gesinnung der neueren Völker der lautere und kräftige Kern, aus dem, wenn auch unter mannigfaltiger Beschränkung, sich das Schönste und Bedeutsamste entwickeln konnte. — Dazu geschieht es, daß, wenn auch nicht die ganzen Massen, wie in dem Alterthume, von einer übereinstimmenden und gleichmäßigen Bildung durchdrungen wurden, diese doch in den reicher begabten und begünstigten Geistern sich in ähnlicher Weise rein und lauter, wie in dem Alterthume darstellt, und daß auch in neuerer Zeit die Länder mit freien politischen Formen, da, wo Anlage für Kunst gegeben ist und die übrigen Verhältnisse günstig sind, das schaffende und gestaltende Prinzip, wie im Alterthume, am

stärksten in sich entfalten und das Bedeutsamste zu leisten im Stande sind. Wie in Griechenland Athen, so war es im Abendlande vorzüglich Florenz, welches, oft erschüttert durch bürgerlichen Zwist, gleichwohl als eine große demokratisch-freie Gemeinde ein vielfältiges und tiefes politisches Leben aus sich entwickelte, und zugleich die Mutter der größten Meister, wie des Gesanges, so der Architektur, Skulptur und Malerei, geworden ist. Dieselbe Kraft, welche politische Gesinnung und Thätigkeit hervortrieb, war es auch, die gemacht hat, daß Florenz auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens mehr und Bedeutenderes geleistet hat, als irgend ein italienischer Staat.

81. Es darf sofort nicht Wunder nehmen, wenn, während die alte Kunst, einmal auf ihre Höhe gelangt, bei den Hellenen im Wesentlichen und in den besten Werken sich eine längere Reihe von Jahrhunderten auf derselben behauptete, die christliche Kunst, nachdem ihr gelungen war, im fünfzehnten Jahrhunderte auf allen Gebieten das Höchste und Bedeutsamste zu leisten, diese Leistungen auf eine kurze Dauer beschränkt sah, und bald in Uebertreibung und Manier gerieth, so daß seit jener Zeit ein beständiges Schwanken und Irren, ein Zurückgehen und Verkommen, dann ein sich wieder Ermannen und ein Bestreben, sich neu und edler zu gestalten, mit einander abwechseln, ein Schauspiel, welches sich bis auf unsre Zeiten, wie wir oben bemerkten, fortgesetzt hat.

Im Ganzen ist die große Triebkraft der Kunst der mittleren Jahrhunderte: das tiefere religiöse Gefühl, offenbar nicht mehr in jener Stärke vorhanden, wie es gewesen ist; die Gemüther der Völker haben sich ihm abgewendet, und

die von ihm durchdrungene Zeit, wie sehr man sich auch bemüht, sie zurückzurufen, ist eine vergangene Zeit.

Dadurch ist das Schwankende, das Unstäte, das sich Widersprechende, das bald vor= bald rückwärts Gehen auf diesem Gebiete zu einer nothwendigen Erscheinung geworden, und dieselbe wird dauern, bis es der Zeit gelungen ist, eine neue Gestalt, nach der sie ringt, anzunehmen, und das, was alsdann als Regeneration des Kultus, des Staates und des Lebens sich darstellt, als Gegenstand und Prinzip einer neuen Kunstbildung geltend zu machen.

Die Ideen, auf denen die Darstellung der Kunst beruht: die Ideen des Wahren, des Schönen, des Guten, sind von den Auffassungen der Menschen unabhängig, und bestehen in ursprünglicher, selbstständiger Reinheit und Erhabenheit in den Gemüthern der Begabtesten und Edelsten; eben so wenig hat es den diesen Heroen congenialen Geistern je an Fähigkeit und an Bestreben gefehlt, dieselben aufzufassen, zu durchdringen, und nach ihnen, wie das Leben, so die Werke ihrer Hand, zu gestalten. In gleicher Weise besteht unversiegbar die innere Bewegung auf dem Gebiete des Gemüthes; das Bestreben der Erkenntniß, die Erhebung des Gefühles, die Gesinnung, welche rühmlichen Entschluß und große That als ihre edelste Frucht erzeugt, damit aber auch die Neigung, das als groß und edel Empfundene außer sich in Wort und Werk darzustellen.

Nicht weniger ringt der Menschengeist auf den Gebieten der Religion, des Staates und Lebens nach freierer und edlerer Gestaltung, und da zugleich die großen Erfolge früherer Zeiten, des hellenischen und römischen Alterthumes und der christlichen Jahrhunderte ihm zur Beachtung uud zur Beleh=

rung vorliegen, so wäre, wenn Alles das erwogen wird, ungebührender Kleinmuth und durch Nichts gerechtfertigte Verzagtheit, wenn man die Erfolge menschlichen Bestrebens auf dem Gebiete der Kunst als abgeschlossen betrachtete, und nicht der Ueberzeugung leben wollte, daß auch hier der Genius unseres Geschlechtes fortdauernd seiner mächtig, des Größten fähig, und je nachdem es sich ihm entfaltet und offenbaret, es darzustellen bereit und dazu geeignet sey.

Register.

Erstes Buch.

§. 1.

Aesthetik, als Theil der Philosophie im engeren Sinne, und ihr Verhältniß zur Ontologie und Ethik.

§. 2.

Die Kunst als Darstellung des Schönen.

§. 3.

Geschichtlicher Verlauf und Inhalt der Aesthetik.

§. 4.

Von dem Schönen im Allgemeinen und den Versuchen, es außer seinem Zusammenhange mit dem Wahren und Guten zu erklären.

§. 5.

Von dem Sinnlichschönen oder der Schönheit der Erscheinungen, und seinem Verhältniß zum Wahren und Guten.

§. 6.

Vom Leben.

§. 7.

Das dem Sinnlichen entsprechende Verhältniß des Wahren, Schönen und Guten im Gemüthe.

§. 8.

Beziehung der drei Grundideen auf die übrigen.

1. Spaltung der Uridee in die drei, und dieser in die Fülle der übrigen. — 2. Das Wahre nach der Fülle seiner Substanz als das Große, Mannhafte u. s. w. — 3. nach der Beschaffenheit derselben als das Edle, Reine u. s. w. — 4. Das Schöne nach seiner Wirkung als das Angenehme, Reizende, Sentimentale; als das Erhabene. — 5. Das Gute als das Kluge, Weise; in Bezug auf die Anwendbarkeit: als das Nützliche; auf die Verhältnisse zu andern das Gerechte u. s. w.; auf das Verhältniß zu Gott als das Fromme Seite 42—44.

§. 9.

Verhältniß der Ideen zu Gott; Gottes zur Welt und zum Gemüthe.

1. In den drei Ideen das nach innen gewandte und das zur Sichtbarkeit gebrachte Wesen Gottes und seine Güte gegeben. — 2. Ablehnung des Pantheismus. — 3. Das Wesen Gottes als Seligkeit, Heiligkeit, Weisheit. — 4. Religion und Heiligung. Liebe Gottes. Andacht. Verklärung Seite 44—45.

§. 10.

Von den Zuständen, in welchen die Schönheit sich und ihre Mannigfaltigkeit offenbart.

1. Uebergang auf diesen Gegenstand. — 2. Erscheinung der Schönheit der Natur in Ruhe und Schweigen. — 3. Deßgleichen des Menschen — 4. in Bewegung und Thätigkeit. — 5. Bewegung auf dem Gebiete der unorganischen und vegetabilischen Natur als Naturprozeß — 6. auf dem animalischen Gebiete, herbeigeführt durch Bedürfniß, Neigung, Abneigung, Trieb. — 7. Der Kampf bedingt durch Widerstand und Leidenschaft. — 8. Analogien aller Lebenserscheinungen. — 9. Aesthetische Seite der Triebe und Leidenschaften; höchste Sphäre der Thätigkeit, durch den Geist des Menschen bedingt. — 10. Selbstbewußtseyn. Freiheit. Handlung. — 11. Verklärung der Triebe und Neigungen zur Liebe, im weitesten Sinne. — 12. Hemmungen der menschlichen Freiheit im Handeln, als Mittel, die Lauterkeit menschlichen Wesens ganz zu entfalten; Schranken. Nähere Bezeichnung derselben und ihr Verhältniß zur Kraft des Geistes. — 13. Prinzip und Macht der Religion in Bezug auf That und Werk des Menschen. — 14. Inneres Gesetz der Handlung als Gewissen. — 15. Inbegriff des Ganzen, im Zusammenhange der Ruhe und Schönheit der Natur und des Geistes Seite 45—56.

§. 11.

Von den Alterirungen und Gegensätzen des Wahren, Schönen und Guten.

§. 12.

Der Gegenstand oder das Reich der Kunst, und der Inbegriff des durch sie Darstellbaren.

§. 13.

Von dem Prinzipe der Kunst.

§. 14.

Allgemeinheit der schaffenden Kunst.

§. 15.

Bestimmung der Kunst.

§. 16.

Der Künstler.

§. 17.

Die Kunst als Eine und als ein Vielfaches. Das Reich der Kunst und Betheiligung der einzelnen Künste an und in ihm.

§. 18.

Die Tonkunst.

§. 19.

Die Poesie.

§. 20.

Die Mimik.

§. 21.

Die Architektur.

§. 22.

Die bildende Kunst.

§. 23.

Die zeichnenden Künste, besonders die Malerei.

Zweites Buch.

Von den Gesetzen, nach denen das Wahre in der Form sich als das Schöne offenbart.

§. 24.

Von den Gesetzen der Schönheit im Allgemeinen.

§. 25.

Einheit und Mannigfaltigkeit in den Werken der Tonkunst.

§. 26.

Von der Einheit und Mannigfaltigkeit in der Poesie.

§. 27.

Einheit und Mannigfaltigkeit in der Mimik.

§. 31.

Von dem Gesetze der Gliederung im Allgemeinen.

§. 32.

Von Rhythmus und Gliederung in der Tonkunst.

§. 33.

Ueber Gliederung und Rhythmus der Poesie.

§. 34.

Vom Rhythmus in der Mimik.

§. 35.

Rhythmus und Gliederung der Architektur.

1. Rhythmische Stoffe der Architektur Linien und Flächen. — 2. Verhältniß der krummen Linien und Flächen zu den geraden. — 3. Warum die griechische Architektur die krummen Linien und Haupttheile vermieden, und wo sie dieselben zugelassen hat. Dissonanz und Harmonie der dadurch begründeten Verhältnisse. — 4. Die krumme Linie als Bogen in der römischen Architektur — 5. ihre Vermittelung mit der geraden — 6. das hiebei Unzulässige. — 7. Die vier Grundgesetze des architektonischen Rhythmus. — 8. Die Symmetrie als das Gesetz des Durchgehenden und Wiederkehrenden, dem Takte und dem Metrum entsprechend. — 9. Grundverhältnisse des Gebäudes, denen des Taktes und des Metrum entsprechend 1 : 2, $\frac{2}{3}$: $\frac{4}{3}$. — 10. Vervielfältigung der Grundformen. — 11. Zweigliederung des Gebäudes nach der Breite und bei größerer Ausdehnung die Dreigliederung. — 12. Dreigliederung der Länge, wo diese angewendet wird. — 13. Gliederung nach der Höhe — die Stocke. Das einstockige Haus als ursprünglich gegeben, und im Tempel, in der Halle und der Kirche beibehalten. — 14. Vermehrung der Stocke im Innern der Hypäthren, der Curie und der Kirche — 15. Verhältniß der Theile im zweistockigen Gebäude — 16. im dreistockigen — 17. vierstockige und übermäßige Gebäude. — 18. der Thurm — 19. seine Gliederung — 20. in der christlichen Architektur; der italienische Thurm (campanile); der deutsche — 21. die Spitze des deutschen Thurmes. — 22. Zahl der Thürme bei Einer Kirche. Das System der Thürme über dem Dom von Mailand. — 23. Weitere Gliederung der Mauer nach Basis, Fläche, Bedachung; der Fläche nach Sockel, Fläche und Fries. — 24. Behandlung der Pfeiler bei großen Kirchenbauten des deutschen Styles. — 25. Gliederung der Mauer durch Thor, Thüre und Fenster — 26. der Pfeiler und Säulen nach Basis, Schaft, Haupt (capitellum). — 27. Gebälke über den Säulen, des Architrav, Frieses und Gesims. — 28. Profilirung des Gebäudes. — 29. Eintheilung der kleinen Flächen in Rieme, Rundstäbe, Plinthen, in Pfühle und Wulste. Hohlkehlen in steigenden und fallenden Wellen — 30. die dadurch bedingte Mannigfaltigkeit der Gliederung und ihr verschiedener Charakter — 31. Dürftigkeit und Uebermaaß der Gliederung — 32. die rechten Linien zwischen beiden in den verschiedenen Bauweisen — 33. Die innere Gliederung der Räume des Gebäudes, der Hütte und der Schwaige — 34. des für bürgerliche Geschäfte bestimmten — 35. der monumentalen Gebäude: des Tempels, der Basilika, der Kathedrale, —

§. 36.

Ueber Gliederung und Rhythmus auf dem Gebiete der Skulptur.

§. 37.

Gliederung und Rhythmus in der Malerei.

§. 38.

Vom Ausdruck und Styl im Allgemeinen.

§. 39.

Vom hieratischen Style.

§. 40.

Vom klassischen oder vollendeten Style.

§. 41.

Der manierirte Styl.

§. 42.

Regenerirter Styl.

§. 43.

Die Kunstbildung verschiedener Völker und Grundlage der Kunstgeschichte.

Gedruckt bei C. Feister.

Berichtigungen und Druckfehler.

Die Vorlesungen über allgemeine Aesthetik wurden aus einem Manuscripte gedruckt, das aus meiner Handschrift gezogen war und mir im Laufe des letzten Sommers von seinem Verfertiger vorgelesen wurde. Unmittelbar darauf trat ich meine jüngste Reise nach Italien an. Ich fand mich dadurch gehindert, jenes Manuscript noch einmal mit der Feder in der Hand genau durchzugehen. Es ist deshalb, wie ich erst bei Revision der Druckbogen gesehen habe, manches Ungenaue in Interpunction und selbst im Ausdrucke zurückgeblieben. Zwar wird dieses einem aufmersamen Leser nicht entgehen und von ihm leicht verbessert werden; doch schien es nöthig, das Hauptsächliche in den folgenden Blättern zusammenzustellen, und für diese Ungenauigkeiten der Redaction Nachsicht und Entschuldigung nachzusuchen.

Seite.	Zeile.			
34	1	v.	u.	streiche „sich"
63	3	=	u.	l. indem st. in dem
64	7	=	o.	l. übermenschlichen st. übermenschlichem
72	6	=	o.	streiche das Komma hinter „Ansicht"
102	16	=	o.	l. der Tonschlüssel st. die T.
115	4	=	u.	l. abzulösen. In dem . . st. abzulösen, denn in
119	4	=	o.	l. verbunden wird st. verbunden werden.
122	14	=	o.	l. sie fördert es nur st. sie fördert nur
=	1	=	u.	l. waltet st. wallet
124	5	=	u.	l. darstellen st. leisten.
127	4	=	u.	l. Einem Gusse st. einem G.
128	5	=	o.	l. wurde st. wurden.
131	6	=	o.	ist hinter 51 einzuschalten: Der epische Tonsatz ist mit Nothwendigkeit an die Darstellungen der Poesie und Mimik gebunden.
133	11	=	o.	l. innere st. immer
134	3	=	o.	setze Anführungszeichen hinter: entfaltend.
138	2	=	o.	l. des ihr folgenden st. des folgenden
=	6	=	o.	streiche „die"
=	12	=	o.	l. Zusammenklang st. Zusammenhang.
139	15	=	u.	l. verdichten. Das . . st. verdichten, und das
140	7	=	u.	l. zum Laute st. zu Lauten
141	11	=	u.	l. der deutschen Sprache st. der deutschen
=				Die Anmerkung gehört als Theil des Ganzen in den Text.
145	12	=	u.	l. t-Laute st. z-Laute
146	14	=	o.	l. derselben st. desselben
148	2	=	o.	l. Hierauf ist . . st. Hierauf
=	10	=	u.	l. in welchen st. in welchem
152	13	=	u.	l. Stamm st. Namen
=	9	=	u.	l. dem Wortstamm st. den W.
154	8	=	o.	l. das innere Leben ihres Gemüthes st. ihr inneres Leben des Gemüthes
=	5	=	u.	l. diesem Sprachbau st. diesen Spr.
155	1	=	o.	l. in dem st. in ihrem
=	9	=	o.	l. einer Nation st. der N
159	3	=	u.	l. Tropus st. Typus
161	18	=	o.	streiche das Komma hinter „Tanze"
165	6	=	o.	l. an sich, mit . . st. an, sich mit
=	19	=	o.	streiche „in besonderer Weise".
171	9	=	o.	l. Formen st. Form

Seite.	Zeile.		
171	16	v. o.	l. Ansicht, Sinnesart (ἦθος) und Weisheit st. Ansicht und Weisheit (ἦθος)
„	21	„ o.	l. Ethischen st. Epischen
172	3	„ o.	l. Diese Weise der Poesie st. Sie
174	12	„ o.	l. dasselbe st. sie
„	16	„ o.	l. es st. sie
175	8	„ o.	l. wahrend st. nehmend
„	5	„ u.	l. bereitet sich jede st. bereitet sie sich
179	5ff	„ o.	l. jede als ihren besondern Charakter die Darstellung .... entfaltend gefaßt wird, auf der andern Seite aber als dadurch genöthiget erscheint 2c.
„	10	„ o.	l. jeder der drei Arten st. jeder Art
„	12	„ o.	l. indem jede st. indem sie
„	17	„ o.	l. das st. welches
„	19	„ o.	l. als den vorherschenden geltend macht, und die übrigen Stoffe in sein Wesen aufnimmt.
180	3	„ o.	l. höheren und idealen Gütern st. höherem und idealem Guten
„	8	„ o.	l. innerlich st. wesentlich
„	15	„ o.	l. entfaltet sich st. erscheint
„	16ff	„ o.	l. welche in großer Ausbreitung ihre Arten zum Theile bis in das Künstlichste und Sinnreichste gestaltet, und als Trägerin der zartesten Gefühle und edelsten Gesinnungen sich bis in unsere Zeit herab lebendig erhalten hat.
181	7	„ o.	streiche „fast"
182	5	„ o.	l. vorzüglich st. allmählig
„	6	„ o.	l. Stämmen st. Völkern
182	8	„ o.	streiche „vorzüglich"
183	4	„ u.	l. Dichtungsweise anderer Völker
184	1	„ o.	l. Stoffe der früheren
„	15	„ o.	l. wahrzunehmen st. nachzuahmen
„	19	„ o.	streiche „besonders"
189	18	„ o.	l. ohne fremde Hülfe ausdrücken st. darstellen;
„	3	„ u.	l. obwohl zunächst auf sich angewiesen und zumeist durch sich wirkend
190	18	„ o.	l. Vorzüglich aber
191	5	„ o.	l. wie zu seiner Zügelung unterworfen war st. unterworfen ist.
„	6	„ u.	l. Sache st. Sprache
206	13	„ u.	streiche „Burg und Stadt"
210	1	„ u.	l. in Folge st. zu F.
213	11	„ o.	l. theils st. entweder
222	3	„ o.	l. Gedachten st. Dargestellten
237	12	„ o.	l. im Kampfe erregten st. erregten im K.
242	4	„ u.	l. in seiner Weise
245	5	„ o.	l. geoffenbaret st. offenbaret
276	17	„ o.	l. Demagog st. Demokrat
282	17	„ o.	l. nun st. nur
„	11	„ u.	l. Raub' st. Staub'
286	8	„ o.	l. schnellesten st. schnellsten
„	12	„ o.	l. wohl st. fest
„	13	„ o.	l. scharf st. wohl
288	6	„ u.	l. was auf diesem Punkte den 2c.
294	4	„ o.	l. ihm st. darin
297	11	„ o.	l. hat, die Bilder, st. hat. Jene
302	9	„ o.	l. Es gilt, ein Höheres, Sittliches 2c.
312	10	„ o.	l. vorzüglich des Giulio
314	2	„ o.	l. Hemling st. Hämeling
318	6f	„ o.	l. der statischen st. die stat.
„	8f	„ o.	l. die Gestalt st. der G.
321	18	„ o.	l. dedit st. cedit
323	11	„ o.	l. eingehoben st. eingeschoben
„	3	„ u.	l. Uebereinstimmung mit der stofflichen Welt
330	9	„ o.	l. wie eine Perlenschnur st. wie P.
334	3	„ u.	l. (◡ ◡ – –́) st. (◡ ◡ –́ ◡)
336	13	„ o.	l. wie: in díe st. wie: díe
„	14	„ o.	l. (◡ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ ◡ –́) st. (◡ ◡ –́ ◡ ◡ ◡́ – ◡ ◡ ◡ –́)

Seite.	Zeile.			
346	11	v.	u.	l. so gut ⌣ st. so gut – ⌣
„	2	„	u.	l. steht, und darum . . st. steht, darum derselbe
348	5	„	o.	l. Archilochus st Antilochus
349	8	„	o.	l. die in ihrem st. die ihrem
350	12	„	o.	l. Thaletas st. Thaletos
355	3	„	u.	l. schlichte st. schlechte
366	12	„	o.	l. er, seiner st. er seiner
375	19	„	o.	streiche „hervortreten und"
377	3	„	o.	l. ungerechnet st. abgerechnet
381	11	„	o.	l. eine solche thurmähnliche Fortsetzung
382	11	„	o.	l. um st. und
385	9	„	u.	l. σώριον st. ϑώριον
387	11	„	u.	l. , wie bemerkt, st. z. B.
389	7	„	u.	l. maestra st. maëstro
391	16	„	o.	l. ihnen st. ihm
„	18ff	„	o.	l. Schultern aufsteigt, als Wirbelsäule sich fortsetzend den Nakken bildet und in die Hirnschale sich ausbreitet, das Alles ist rc.
392	11	„	o.	l. ein st. wie
„	20	„	o.	l. νοῦμμος st. νύμμος
401	3	„	u.	l. in entsprechenden Gestalten ausbreitet, aufs Beste rc.
403	9	„	o.	l. jenen st. ihnen
406	2	„	o.	l. Bedeutsamste st. Vortrefflichste
407	7	„	u.	l. Hemling st. Hameling
414	1	„	u.	l. Entwicklung zu dem Freieren
420	2	„	o.	l. gestaltet st. gestalten
433	14	„	o.	l. Probleme st. Problems
441	7	„	o.	streiche das Komma hinter „Propyläen"
441	20	„	o.	l. gleicher st. dieser
456	10	„	o.	l. innern st. vorhandene
461	6	„	o.	l. Nekropolen st. Metropolen
464	9	„	o.	l. auch in ihrer Bestimmung des Schönen zur Schau,
467	3f	„	o.	l. welche in den Schaaren der Götter den Menschen rc.
474	4	„	u.	l. wurde: st. wurden:
„	3f	„	u.	l. ἐπικώμια, ἐπινίκια, welcher . . . . führte,
475	8	„	o.	l. also ein Kampf und Sieg, ein rc.
„	12	„	o.	l. fügte st. führte
„	16	„	o.	l. der Erzählung zur Ergänzung diente.
„	20f	„	o.	l. Sikyon st. Sizyon
482	3	„	u.	l. Elohim, den Mächtigen, Cherubim, den Boten oder Engeln (ἄγγελοι)
483	10	„	o.	l. gründet er st. wird
„	13	„	o.	streiche „begründet werden"
484	15	„	o.	l. entgegen: diese, rc.
485	5	„	u.	l. die frohe st. die der frohen
486	6	„	u.	l. hervorrief st. hervorriefen
487	13	„	o.	l. Reich des Heilandes als Gegenbild des politischen anzuerkennen und rc.
„	20	„	o.	l. Vorbedingung st. Vorbedingungen
„	23	„	o.	streiche „bloß"
489	2	„	u.	l. und in ihr zu bewahren.
„	1	„	u.	l. als st. und
490	1	„	o.	l. welches st. welche
„	6	„	o.	l. sie st. es
491	9	„	o.	l. zumal die abendländische Kirche,
494	17	„	o.	l. besonders da, wohin . . st. so weit
496	1	„	o.	l. Auch st. Dazu
502	20	„	o.	l. Provence st. Provinz
504	20	„	o.	l. Siena und Florenz
505	5	„	u.	l. entsprechend dem Genius der in ihr bethätigten Völker,
509	10	„	o.	l. und in ihm das außer der nationalen Sphäre rc.
„	1	„	u.	streiche das erste „und"
518	10	„	u.	l. außer den Grenzen der Darstellung



